ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ : ਸਰੂਪ ਤੇ ਸੁਹਜ

ਲੇਖਕ

ਜੀ. ਐਚ. ਰਾਨਾਡੇ

ਅਨੁਵਾਦਕ

ਬਲਬੀਰ ਸਿੰਘ

ਤੇ

ਕੁਲਵੰਤ ਕੌਰ



1981

ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ-ਬੁਕ ਬੋਰਡ, ਪੰਜਾਬ
ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ





Sri Satguru Jagjit Singh Ji E-library

Sri Satguru Jagjit Singh Ji E-library has been created with the approval and personal blessings of Sri Satguru Uday Singh Ji. You can easily access the wealth of teaching, learning and research materials on Sri Satguru Jagjit Singh Ji E-library online, which until now have only been available to a handful of scholars and researchers.

This new Sri Satguru Jagjit Singh Ji E-library allows school children, students, researchers and armchair scholars anywhere in the world at any time to study and learn from the original documents.

As well as opening access to our historical pieces of world heritage, digitisation ensures the long-term protection and conservation of these fragile treasures. This is a significant milestone in the development of the Sri Satguru Jagjit Singh Ji E-Library, but it is just a first step on a long road.

In order to continue conserving, digitising and publishing our numerous literature online, we are asking for your support and involvement.

Please join with us in this remarkable transformation of the Library. You can share your books, magazines, pamphlets, photos, music, videos etc. This will ensure they are preserved for generations to come. Each item will be fully acknowledged.

Digitising our treasures is an ambitious undertaking. Every page, every object, must be photographed individually and with great care. The whole photographic process including lighting, colour temperature, and environmental controls must all be precisely regulated. Post processing is also done with meticulous care including orientation, de-skewing, sizing and finally quality control to ensure the documents reflect the true state of the originals.

To continue this work, we need your help

Your generous contribution and help will ensure that an ever-growing number of the Library's collections are conserved and digitised, and are made available to students, scholars, and readers the world over. The Sri Satguru Jagjit Singh Ji E-Library collection is growing day by day and some rare and priceless books/magazines/manuscripts and other items have already been digitised.

We would like to thank all the contributors who have kindly provided items from their collections. This is appreciated by us now and many readers in the future.

Contact Details

For further information about the process or your contribution - please contact

Email: NamdhariElibrary@gmail.com

kirpal singh chana

Te Sohag'

PUNJAB STATE UNIVERSITY TEXT-BOOK BOARD

ਪੰਜਾਬ ਸਟੇਟ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ-ਬੁਕ ਬੋਰਡ

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ : ਸਰੂਪ ਤੇ ਸੁਹਜ

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ : ਸਰੂਪ ਤੇ ਸੁਹਜ

ਲੇਖਕ
ਜੀ. ਐਚ. ਰਾਨਾਡੇ

ਅਨੁਵਾਦਕ
ਬਲਬੀਰ ਸਿੰਘ
ਤੇ
ਕੁਲਵੰਤ ਕੌਰ



1981

ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ-ਬੁਕ ਬੋਰਡ, ਪੰਜਾਬ
ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ

BHARTI SANGEET

Sarup te Suhaj

Author : G. H. Ranade

Translators : Balbir Singh &
Kulwant Kaur

Editor : Dr. Mohan Singh Rattan

"Published by the Director, University Text Book Board, Punjab, Chandigarh, under the Centrally Sponsored Scheme of Production of Books and Literature in Regional Languages at the University level, of the Government of India in the Ministry of Education and Culture, New Delhi."

First Edition : 1981
Copies : 1100
Price : Rs. 9-00

Published by :
Prithipal Singh Kapur
Director,
University Text-Book Board,
Punjab, Chandigarh.

Printed at :
Day Night Printers,
2921-22, Sector 22-C,
Chandigarh.

ਉਥਾਨਕਾ

ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਆਤਮਾ ਦੀ ਖ਼ੁਰਾਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸੰਦੇਹ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਵਿਗਿਆਨਕ ਤੇ ਪਦਾਰਥਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ, ਤਿਉਂ ਤਿਉਂ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਖਿਚਾਅ-ਭਰਪੂਰ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਹੋਰ ਕੋਮਲ ਹੁਨਰਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਨਿਰੰਤਰ ਵਧਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਹੁਣ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਕੇਵਲ ਰਵਾਇਤੀ ਸੰਗੀਤ ਘਰਾਣਿਆਂ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਨਹੀਂ ਰਹੀ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਪਾਠ-ਕ੍ਰਮ ਦਾ ਬਕਾਇਦਾ ਅੰਗ ਬਣ ਗਈ ਹੈ।

ਹਿੰਦੀ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਕਾਫ਼ੀ ਪੁਸਤਕਾਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹਨ ਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਵਿਰਸੇ ਤੋਂ ਵੀ ਹਿੰਦੀ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਸਹਿਤ ਲਾਭ ਉਠਾਇਆ ਹੈ, ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਹੈ, ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਕਠਨਾਈ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ ਬੁੱਕ ਬੋਰਡ ਨੇ ਇਸ ਥੁੜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਦਾ ਬੀੜਾ ਚੁਕਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਯੋਜਨਾ ਅਧੀਨ ਅਸੀਂ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸ੍ਰੀ ਜੀ. ਐਚ. ਰਾਨਾਡੇ ਦੀ ਸੁਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਚਨਾ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਅਨੁਵਾਦ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਤੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ।

ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ ਬੁੱਕ ਬੋਰਡ,
ਪੰਜਾਬ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ।
ਜੁਲਾਈ 2, 1981

ਪ੍ਰਿਥੀਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਪੂਰ
ਡਾਇਰੈਕਟਰ

ਸੰਕੇਤ

1. ਮੱਧ ਸਪਤਕ :— ਸ ਰੇ ਗ ਮ ਪ ਧ ਨੀ
   (C D E F G A B)
2. ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ :— ਸ̣ ਰੇ̣ ਗ̣ ਮ̣ ਪ̣ ਧ̣ ਨ̣ੀ
3. ਤਾਰ ਸਪਤਕ :— ਸਂ ਰੇਂ ਗਂ ਮਂ ਪਂ ਧਂ ਨੀਂ
4. ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਉਪਰ ਵੱਧ ਬਿੰਦੀਆਂ ਦਾ ਅਰਥ ਅਤਿ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਆਦਿ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੇਠ ਬਿੰਦੀਆਂ ਦਾ ਅਰਥ ਅਤਿ ਮੰਦਰ ਸਪਤਕ ਆਦਿ ਤੋਂ ਹੋਵੇਗਾ।
5. ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਅਤਿ ਕੋਮਲ ਜਿਵੇਂ :— ਰੇ_, ਰੇ‗, ਗੁ, ਧੁ, ਨ̲ੀ ਆਦਿ
6. ਤੀਬਰ ਅਤੇ ਅਤਿ ਤੀਬਰ ਜਿਵੇਂ :— ਧ #, ਮ # # ਆਦਿ
7. ਸੇਪਟੀਮਲ ਸੁਰ ਜਿਵੇਂ :— 7ਗੁ, 7ਨ̲ੀਂ ਆਦਿ
8. ਗਿਆਰ੍ਹਵਾਂ ਸਮਸੁਰ (Eleventh Harmonic) :— ^{11}ਮ # #
9. ਮਧ ਸ ਦੀ ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ = 240
10. ਕੰਪਨ ਦੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੋ ਸੰਖਿਆਵਾਂ (Index Number) ਨੂੰ ਕਈ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਹੇਠ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਜਿਵੇਂ :—
    { ਸ ਰੇ ਗੁ
    { 24, 27, 28-8
    { ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ

ਵਿਸ਼ਾ-ਸੂਚੀ

1

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਸੰਖੇਪ ਸਰਵੇਖਣ

ਜੇਕਰ ਦੈਵੀ ਸੱਚ ਸੰਵੇਦਨਾ ਤੇ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਕਲਾ ਜਗਤ ਦਾ ਧੁਰਾ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸੱਚ ਦਾ ਰੂਪ ਅੱਧਾ ਕੱਜਿਆ ਤੇ ਅੱਧਾ ਨੰਗਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਪੂਰੇ ਸੁਹੱਪਣ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਜਾਂ ਮਾਨਣ ਲਈ ਇਸ ਨਾਲ ਨੇੜੇ ਦੀ ਸਾਂਝ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਨੂੰ ਮਹਿਸੂਸਦਾ ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਲਾ ਦੀ ਇਸ ਸੁਨਹਿਰੀ ਛੋਹ ਨੂੰ ਹੋਰਨਾ ਤਕ ਪਹੁੰਚਾ ਕੇ ਗਦ-ਗਦ ਹੋ ਉਠਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇਹ ਕਾਰਜ ਇਕ ਸੁਧਰੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਲਾ, ਵਿਗਿਆਨ ਤੇ ਅਪਣੀਆਂ ਜਿਤਾਂ ਭਾਰੂ ਕਰ ਦੇਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸੁਹੱਪਣ-ਜਗਤ ਦੇ ਅਨਜਾਣੇ ਖੇਤਰਾਂ ਨੂੰ ਫ਼ਰੋਲਣ ਦਾ ਕੰਮ ਆਰੰਭਦੀ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਵੀ ਉਪਰੋਕਤ ਨਿਯਮ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀਆਂ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ[1] ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕੋਇਲਾਂ ਦਾ ਕੂਕਣਾ ਜਾਂ ਘੋੜਿਆਂ ਦਾ ਹਿਣਹਣਾਉਣਾ ਪਹਿਲੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਖਿੱਚਣ ਲਈ ਮੁਖ ਸੰਗੀਤਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਨ। ਅਜਿਹੇ ਛੋਟੇ ਅਤੇ ਸਾਦੇ ਜਿਹੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਉਨਤ ਕਲਾ ਵਿਚ, ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਪੁੱਜ ਚੁਕਾ ਸੀ।

ਵੈਦਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਰਿਚਾਵਾਂ (ਮੰਤਰ) (hymns) ਇਕ ਜਾਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਇਕ ਸੁਰਬੱਧ ਵੀ ਕੀਤੇ ਗਏ ਅਤੇ ਇਵੇਂ ਛੇਤੀ ਹੀ ਗਾਇਕ ਪ੍ਰੋਹਤਾਂ ਦੀ ਇਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਈ। ਇਹ ਮੰਤਰ ਠੀਕ ਉੱਚਾਰਨ ਦੀ ਤੇ ਖ਼ਾਸ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੇ ਵਿਸੇਸ਼ ਵਜ਼ਨ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਉੱਚਾਰਨ ਲਈ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਲਹਾਉ ਚੜ੍ਹਾਉ ਅਤੇ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਠਹਿਰਾਵਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਅਚੇਤ ਹੀ, ਰਾਗਾਤਮਕਤਾ ਅਤੇ ਲੈਅ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੋ ਗਏ। ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਗੀਤਕਾ ਜਾਂ ਤ ਦਾ ਰੂਪ ਸਾਦਾ ਤੇ ਸੰਖੇਪ ਹੋਣਾ ਕੁਦਰਤੀ ਹੀ ਸੀ। ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਸ ਦੀਆਂ ਹਦਾਂ

ਫੈਲੀਆਂ ਅਤੇ ਇਹ ਸਪਤਕ ਦੇ ਵੱਡੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਪਸਾਰ ਕਰਨ ਲੱਗਾ। ਇਹੋ ਗੱਲ ਤਾਲ ਜਾਂ ਲੈਅ ਬਾਰੇ ਵੀ ਠੀਕ ਸੀ। ਇਕ ਸਾਧਾਰਨ ਅੰਤਰਾਲ ਤੋਂ ਲੈਅ ਸਮੇਂ ਦੇ ਚਕਰਾਂ ਦੇ ਇਕ ਉੱਨਤ ਵਿਗਿਆਨ[2] ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਗਈ। ਇਸ ਦਾ ਹੋਰ ਉੱਨਤ ਰੂਪ ਕਲਾ ਦੀ ਇਕ ਸੁਧਰੀ ਹੋਈ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਜਾਂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਗਿਆ ਜੋ ਕਿਸੇ ਹਦ ਤਕ ਨਿਰਖੇ ਗਏ ਤੱਤਾਂ ਅਤੇ ਮਿੱਥਿਆ ਵਲਵਲਿਆਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਸੀ।

ਪਰੰਤੂ ਵੈਦਿਕ ਭਜਨ ਸੰਗੀਤ ਜਿਹੀ ਸੂਖਮ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਕਲਾ ਵਾਸਤੇ ਬਹੁਤ ਬੋਝਲ ਅਤੇ ਕਠੋਰ ਸਨ। ਫਲਸਰੂਪ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਹਲਕੇ ਪੱਖ ਵਲ ਪਾਸਾ ਪਰਤਿਆ। ਇਸ ਪਾਸੇ ਇਸਨੂੰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਰਹੀ ਕਿਉਂਕਿ ਤੀਕਰ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦਾ ਇਕ ਅਮੁੱਕ ਖਜ਼ਾਨਾ ਇਸ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰੇ ਤੇ ਸੀ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਖੁਸ਼ੀਆਂ, ਗ਼ਮੀਆਂ, ਉਮੀਦਾਂ ਤੇ ਮਾਯੂਸੀਆਂ, ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਕਿਸਮ ਦੇ ਤਕੱਬਰ ਜਾਂ ਘੁਮੰਡ ਬਿਆਨਣ ਲਈ ਸਦਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਢੁਕਵਾਂ ਸਾਧਨ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਜਦੋਂ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਜ ਖੇਤਰ ਯੱਗ ਦੀ ਵੇਦੀ ਤੋਂ ਰੰਗ ਮੰਚ ਵੱਲ ਪਰਤਿਆ ਤਾਂ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਨ ਹੋਈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਧਾਰਮਿਕ ਅਤੇ ਤਿਉਹਾਰੀ ਦੋਹਾਂ ਅਵਸਰਾਂ ਲਈ ਕਲਾਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਏ। ਗਾਇਕ ਪੁਜਾਰੀ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਸੀ ਜੋ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਮੰਦਰ-ਗਾਇਕ ਬਣ ਗਿਆ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਪਿੰਡ ਪਿੰਡ ਘੁੰਮ ਫਿਰਕੇ, ਜਿਵੇਂ ਅੱਜ ਵੀ ਹੈ, ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਫਿਰਤੂ ਗਵਈਆ ਵੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਿਆ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਮੀ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਰਾਜੇ-ਰਜਵਾੜਿਆਂ ਜਾਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਵਸੋਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਰਹੇ ਹਨ।

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਸੱਚੀ ਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਤਰਜ਼ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਕਈ ਨਵੀਨਤਾਵਾਂ ਅਪਣਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਜੋ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਨੇੜੇ ਤੋਂ ਨਿਰੀਖਣ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਸਨ।

ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟ (Opera) ਗਾਇਕਾਂ ਅਤੇ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਾਜ਼ਿੰਦਿਆਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸਾਜ਼ਾਂ ਵਿਚ ਕਈ ਕਿਸਮ ਦੇ ਤੰਤਰੀ-ਸਾਜ਼ ਜਿਵੇਂ ਮਿਜ਼ਰਾਬ ਜਾਂ ਜ਼ਰਬ ਨਾਲ ਵੱਜਣ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਗਜ਼ ਨਾਲ ਵੱਜਣ ਵਾਲੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਛੁੱਟ ਬਾਂਸਰੀਆਂ, ਸਿੰਗੀਆਂ, ਛੈਣੇ ਅਤੇ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਢੋਲ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਸਭ ਗੱਲਾਂ ਇਕ ਸਿੱਟੇ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਉੱਨਤੀ ਦੀ ਸ਼ਾਹਰਾਹ ਤੇ ਪੈ ਚੁਕਾ ਸੀ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣੇ ਤੇ ਸ਼ਾਇਦ ਪਹਿਲੇ ਵਿਜਤ੍ਰਿਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਮੰਨੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। "ਨਾਟਯਸ਼ਾਸਤਰ" ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਗਿਆਨ ਵਿਚ (ਜੋ 300 ਬੀ.ਸੀ. ਤੋਂ ਪੂਰਬਲਾ ਹੈ) ਭਰਤ ਮੁਨੀ, ਸੁਰਾਂ, ਸੁਰਤੀਆਂ, ਗਰਾਮਾਂ (ਸਪਤਕ) ਮੂਰਛਨਾ ਆਦਿ ਦਾ ਸਪਸ਼ਟ ਵਰਨਣ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਇਸ ਤੋਂ

ਛੁੱਟ ਪ੍ਰਯੋਗਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ[3] ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਵੀ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਢੰਗ ਭਾਵੇਂ ਭੱਦਾ ਜਿਹਾ ਹੈ ਤਾਂ ਵੀ ਇਸ ਦਾ ਵੱਡਪਣ ਇਸ ਗੱਲ਼ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਸਹੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਤਮਕ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਅਸੀਂ ਇਹ ਆਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਦਰਅਸਲ ਭਰਤ-ਮੁਨੀ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਹੋਂਦ/ਸਰੂਪ ਦੀਆਂ ਨੀਹਾਂ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਖੀਆਂ ਜਾ ਚੁਕੀਆਂ ਸਨ।

ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਦੋ ਮੁਖੀ ਸਪਤਕ ਅਤੇ 18 ਜਾਤੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸੱਤ ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ ਤੋਂ, ਤੇ ਬਾਕੀ ਦੀਆਂ 11 ਮਾਧਿਅਮ ਗਰਾਮ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ ਦੀਆਂ 4 ਤੇ ਗਰਾਮ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਜਾਤੀਆਂ ਨੂੰ ਸ਼ੁੱਧ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਦੋਹਾਂ ਗਰਾਮਾਂ ਦੀਆਂ ਦੋ ਜਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਮੇਲ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆ ਸਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵਰਗੀਕਰਨ 18 ਵੱਡੇ ਗਰੁਪਾਂ ਜਾਂ ਜਾਤੀਆਂ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਰਾਗਾਤਮਕ ਅਤੇ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦੇ ਅਡਰੇਪਨ ਤੇ ਵੀ ਦੋ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਇਸ ਲਈ ਇਕਠਿਆਂ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਇੱਕੋ ਜਾਤੀ ਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਸੂਖਮ ਮਤਭੇਦ ਦੀ ਲੋੜ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਲਈ ਹਰ ਜਾਤੀ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਅਰਥਾਤ ਉਪਰੋਕਤ ਲੋੜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਖਾਤਰ ਰਾਗਾਂ ਨੇ ਜਾਤੀਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਲੈ ਲਈ। ਰਾਗ ਦੇ ਲਗਭਗ ਉਹੀ ਅਰਥ ਹਨ ਜੋ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਮੈਲੋਡੀ ਟਾਈਪ (Melody Type) ਦੇ ਹਨ। ਵਾਧਾ ਕੇਵਲ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਮਨੋਰੰਜਕਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਵੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਭਾਰਤ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਣ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਕ ਨਵੇਂ ਜੁਗ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ।

ਇਸ ਨਵੇਂ ਜੁਗ ਦੇ ਆਰੰਭ ਦਾ ਨਿਸਚਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕੋਈ ਪੱਕਾ ਸਬੂਤ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਸਾਰਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਪਹਿਲਾ ਤੇ ਭਰੋਸੇ ਯੋਗ ਹਵਾਲਾ, ਰਾਗ-ਰੀਤ ਬਾਰੇ ਮਤੰਗ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥ ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ (400 ਏ. ਡੀ.) ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਪਰਿਚੈ ਕਰਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਉਹ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਕਿਉਂਕਿ ਰਾਗ ਰੀਤ ਦਾ ਉੱਲੇਖ ਨਾ ਭਰਤ ਅਤੇ ਦੂਜਿਆਂ ਨੇ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕੋਈ ਵੇਰਵਾ ਦਿਤਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਗੱਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਉਪਰ ਹੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਮਕਾਲੀ[4] ਰਿਵਾਜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ।" ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਵੀ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਇਸ ਸਮੇਂ ਤਕ ਕਾਫ਼ੀ ਪਰਪੱਕ ਹੋ ਚੁਕੀ ਸੀ ਤੇ ਮਤੰਗ ਦੇ ਵੇਲੇ ਤਕ ਇਸ ਦੇ ਕੁਝ ਪੱਕੇ ਨਿਯਮ ਘੜ ਲਏ ਗਏ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਵੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੁਝ ਕੁ ਮਾਹਿਰ ਲੋਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪੂਰਾ ਸਮਾਜ ਨਵੇਂ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਲਈ ਅਪਣਾ ਯੋਗਦਾਨ ਦੇ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਸ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨਾ ਹੀ ਮਤੰਗ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਤਦ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਪਣੇ ਗ੍ਰੰਥ ਦਾ ਨਾਂ ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ ਰਖਿਆ ਜਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਲੋਕ ਪਰਮੰਨੇ ਸੰਗੀਤ

ਦਾ ਗ੍ਰੰਥ। ਦੇਸੀ ਸ਼ਬਦ ਤੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਭਾਵ ਉਹ ਸੰਗੀਤ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਇਸਤ੍ਰੀ ਪੁਰਸ਼ ਤੇ ਬੱਚੇ ਅਤੇ ਰਾਜੇ[5] ਵੀ ਗਾਉਂਦੇ ਜਾਂ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਮਤੰਗ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਨ ਕੇਵਲ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੀਆਂ ਜਾਤੀਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਰਾਗਾਂ ਨੇ ਲੈ ਲਈ ਸੀ ਸਗੋਂ ਪੁਰਾਤਨ ਕਿਸਮ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਵੀ ਨਵੇਂ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਰਾਗਾਂ ਨੇ ਲੈ ਲਈ ਸੀ ਜੋ ਦਿਨੋ ਦਿਨ ਉਭਰ ਰਹੇ ਸਨ।

ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ ਪਹਿਲੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ, ਖ਼ਾਸ ਕਰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟਯਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਪੁਰਾਣੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਹੈ ਤੇ ਕੇਵਲ ਰਾਗਾਂ ਵਾਲੇ ਅਧਿਆਇ ਦਾ ਵਾਧਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜ਼ੋਰ ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਅਤੇ ਪਰਪੱਕ ਹੋ ਚੁੱਕਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਰਾਗ ਪੁਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਲੈ ਰਹੇ ਸਨ। ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਕਦੋਂ ਤੇ ਕਿਵੇਂ ਆਈ, ਇਸ ਦਾ ਵਰਨਣ ਮਤੰਗ ਦੁਆਰਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਪਰ ਪੁਰਾਣੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਮਹਤਵਪੂਰਨ ਹਵਾਲੇ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਰਾਗ ਦਾ ਆਰੰਭ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣਾ ਸੀ। ਮਿਸਾਲ ਵਜੋਂ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਸਿੱਧ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਹਾਂ ਕਵੀ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਵਿਚ ਦਿਤੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਸੰਗੀਤਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਤੇ ਉਪਮਾਵਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਨਾਲ ਤੇ ਮਹਤਵਪੂਰਨ ਪ੍ਰਯੋਗ ਖਾਸ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਖਾਸ ਮੌਕੇ ਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਦੀਆਂ ਰੰਗ ਮੰਚ ਲਈ ਸੇਧਾਂ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਸਮੇਂ ਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਰਾਗ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਵੀ ਦੀ ਸੰਗੀਤਾਤਮਕ ਕਲਾ ਦੀ ਸੁਘੜ ਸੂਝ ਦਾ ਸੂਚਕ ਹੈ। ਉਹ ਸਗੋਂ ਇਸ ਮਾਮਲੇ ਵਿਚ ਭਰਤ ਤੋਂ ਇਕ ਕਦਮ ਅੱਗੇ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਨੇ ਇਕ ਦੋ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਗੀਤ[6] ਬਾਰੇ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਥੇ "ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਾਕੁੰਤਲਮ" ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅੰਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਟੀ ਗਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਗੀਤ ਰਾਗ ਸਾਰੰਗ[7] (ਮਧਿਅਮਾਦਿ) ਵਿਚ ਗਾਉਣਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੈ। ਇਹ ਰਾਗ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਪਰਿਵਰਤਨ ਕਾਲ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਭਾਗ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ ਦੇ ਕਰਤਾ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਆਧੁਨਿਕ ਰਾਗਾਂ[8] ਦੇ ਆਰੰਭ ਦਾ ਸਮਾਂ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦੇ ਸੰਕੇਤ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਪੁਨਰਗਠਨ ਜੇ ਪਹਿਲਾਂ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਜ਼ਰੂਰ ਆਰੰਭ ਹੋ ਚੁਕਾ ਸੀ।

ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੇ ਕਾਫ਼ੀ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਆਰੰਭ ਹੋਣ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਇਕ ਹੋਰ ਸਰੋਤ ਤੋਂ ਵੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਪੰਚ-ਤੰਤ੍ਰ (ਪੰਜਵੀਂ ਸਦੀ ਏ. ਡੀ.) ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਵਿਚ ਇਕ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਦੀ ਵਿਅੰਗਮਈ ਨਕਲ ਦਿਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਕ ਗਧਾ ਅਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮਹਾਨ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਜ਼ਾਹਿਰ ਕਰਨ ਲਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਲਾ-ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਉਤਮਤਾ ਅਤੇ ਨਜ਼ਾਕਤ ਨੂੰ ਸਿਧ ਕਰਨ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਗ

ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਦਿੱਤਾ ਵਿਸਤਾਰ ਆਧੁਨਿਕ ਉੱਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਹਦ ਤਕ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਬਾਰੇ ਅਗਲਾ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਗ੍ਰੰਥ ਤੇਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਕਾਲ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਗ੍ਰੰਥ "ਸੰਗੀਤ-ਰਤਨਾਕਰ" ਹੈ, ਜੋ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਰਧਾ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੇਵਗਿਰੀ ਦੇ ਯਾਦਵ ਸਮਰਾਟ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਤਿੰਨ ਅੰਗਾਂ- ਗਾਇਨ, ਵਾਦਨ ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਨੇ ਅਪਣੇ ਨਾਟਯਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕੀਤਾ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਉਸਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਮਤੰਗ, ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਦੇ ਆਮ ਨਿਯਮਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਵਾਦਨ ਦਾ ਉੱਲੇਖ ਵੀ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥ ਦੇ ਹੋਰ ਹਿੱਸੇ ਅਜੇ ਤੀਕ ਲੱਭੇ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕੇ। ਪਰ ਮਤੰਗ ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦਾ ਚੰਗਾ ਉਲੇਖ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਧਾਂਤ ਦੇ ਵਰਨਣ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਦਵਤਾ ਅਤੇ ਵਿਸਤਾਰ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਉਹ ਭਰਤ ਅਤੇ ਮਤੰਗ ਤੋਂ ਬਹੁਤੀ ਅਡਰੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਉਹ ਆਮ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਖ਼ਾਸ ਕਰ ਮਤੰਗ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿਚ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਚੋਣ ਅਤੇ ਤਰਤੀਬ ਵਿਚ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਗਾਇਨ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਤੋਂ ਛੁਟ ਵਾਦਨ ਸੰਗੀਤ, ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਧਿਆਇ ਦਿਤੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ ਵਿਚ ਗਾਇਨ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਉਲੇਖ ਬ੍ਰਿਹਦੇਸ਼ੀ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਥਾਂ ਥਾਂ ਸਿੱਧਾਂਤ ਜਾਂ ਵਿਦਿਆ-ਅਭਿਮਾਨ ਦੀ ਬੋ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਅਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਜੋੜਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਇਕ ਥਾਂ ਤੇ ਉਹ ਆਪ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਕਿ ਪੁਰਾਤਨ ਸੰਗੀਤ ਬਿਲਕੁਲ ਲੁਪਤ ਹੋ ਚੁਕਿਆ ਸੀ। ਮਤੰਗ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਭਰਤ ਦੀਆਂ ਜਾਤੀਆਂ ਅਲੋਪ ਹੋ ਚੁਕੀਆਂ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਰਾਗਾਂ ਨੇ ਲੈ ਲਈ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਨਵੀਨ ਤੇ ਸੱਜਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਲੈ ਰਹੀਆਂ ਸਨ ਜਿਵੇਂ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੇ ਅਧੁਨਾਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਾਗ[8] ਜਾਂ ਉਹ ਰਾਗ ਜੋ ਉਸ ਦੇ ਸਮੇਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਤੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਦੇ ਅਧੀਨ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਲਈ ਇਕੋ ਹੀ ਉਚਿਤ ਰਸਤਾ ਅਪਣੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਪੁਰਾਣੇ ਰਾਗਾਂ ਤੋਂ ਉਤਪਤੀ ਜਾਂ ਨਿਕਾਸ ਲਭਣਾ ਹੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਪੁਰਾਣੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਜਾਤੀਆਂ ਤੋਂ ਉਤਪਤੀ (ਨਿਕਾਸ) ਜਾਂ ਫੇਰ ਅਪਣੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਪੁਰਾਤਨ ਤੇ ਭੁੱਲੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰਥਾ ਤੋਂ ਅੱਡਰੀ ਵਿਆਖਿਆ ਲੱਭਣੀ ਸੀ। ਪ੍ਰਤੀਤ ਇਉਂ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਪ੍ਰਥਾ ਦਾ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਨੂੰ ਆਪ ਵੀ ਧੁੰਦਲੇ ਜਿਹੇ ਖ਼ਿਆਲ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕੁਝ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਇਸ ਗੱਲੋ ਬਹੁਤ ਮਤ ਭੇਦ ਤੇ ਰੌਲਾ ਹੈ ਕਿ ਕੀ ਉਸ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧੁਨਿਕ ਉੱਤਰੀ ਜਾਂ ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਜਾਂ ਉਹ ਇਕ ਵੱਖਰਾ ਜਾਂ ਨਵੇਕਲਾ ਹੀ ਮੱਤ ਸੀ। ਪਰ ਦੋਹਾਂ ਹੀ ਪ੍ਰਥਾਵਾਂ ਦੇ ਪਿਛੋਂ ਵਾਲੇ ਪੰਡਤਾਂ ਨੇ ਅਪਣੇ ਮਤਾਂ

ਦੀ ਬੁਨਿਆਦ ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ ਤੇ ਹੀ ਰਖੀ ਭਾਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾ ਦੋਹਾਂ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀਆਂ ਦੇ ਰਿਵਾਜਾਂ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਅੱਡਰੀਆਂ ਸਨ। ਇਸ ਗੱਲੋਂ ਅਸਲੋਂ ਹੀ ਹੋਰ ਬਖੇੜਾ ਪਾ ਦਿੱਤਾ। ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਕੋਈ ਗ੍ਰੰਥ ਲਿਖਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪੰਡਤ ਨੇ ਇਹ ਸੋਚਣ ਦਾ ਯਤਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਜਾਂ ਕਲਾ, ਕਿਸ ਪ੍ਰਥਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਰਿਵਾਜ ਪੁਰਾਣੇ ਵਕਤਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕਿੰਨੇ ਭਿੰਨ ਸਨ। ਉਹ ਕੇਵਲ ਪੁਰਾਣੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਵਕਤ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਤੇ ਰਿਵਾਜਾਂ ਉਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਲਾਗੂ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਹੀ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ। ਇਸ ਲਈ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਸਪਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਸਮਝਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦਾ ਅਤੇ ਅੱਜ ਤਕ[8] ਵੀ ਉਸ ਦੇ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਬਕ ਵਰਣਿਤ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਵੀ ਪਛਾਣਿਆ ਨਹੀਂ ਗਿਆ। ਰਤਨਾਕਰ ਦੇ ਦੂਜੇ ਭਾਗ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਨੂੰ ਕਈ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਲਾਭਦਾਇਕ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਤੋਂ ਕੁਝ ਚਿਰ ਪਿਛੋਂ ਅਰਥਾਤ ਤੇਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਸਮੇਂ ਪਿਛੋਂ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਨੇ ਦੱਖਣ ਤੇ ਹਮਲਾ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਦੇਵਗਿਰੀ ਦੇ ਯਾਦਵ ਖ਼ਾਨਦਾਨ ਦਾ ਰਾਜ ਖ਼ਤਮ ਕਰ ਦਿਤਾ। ਇਸ ਦਾ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਦੂਜੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਿਕ ਮਾਮਲਿਆਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਫ਼ਾਰਸੀ ਵੰਨਗੀਆਂ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਣ ਲਗੀਆਂ। ਜਿਸ ਦੇ ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਉੱਤਰੀ ਤੇ ਦੱਖਣੀ ਪੱਧਤੀਆਂ ਵਿਚ ਖੱਪਾ ਹੋਰ ਵੀ ਚੋੜਾ ਹੁੰਦਾ ਗਿਆ। ਉੱਤਰੀ ਪੱਧਤੀ ਨੇ ਪਿਛੋਂ ਜਾ ਕੇ ਆਪਣਾ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਵੀ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਲਿਆ ਜਦੋਂ ਕਿ ਦੱਖਣੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਹੀ ਰਿਹਾ। ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਉੱਤਰੀ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਡੇ ਫ਼ਾਰਸੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਮੇਲ ਸਦਕਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਆਗੂ ਅਮੀਰ ਖੁਸਰੋ ਸੀ। ਆਪਣੀ ਅਨੋਖੀ ਸੂਝ ਤੇ ਕਲਾ ਦੁਆਰਾ ਉਸ ਨੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀਆਂ ਨਵੀਆਂ ਅਤੇ ਸੂਖਮ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦਿਤੀਆਂ ਤੇ ਨਵੇਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਵਾਧਾ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਆਖਣਾ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਕੇਵਲ ਕਲਾ ਦੇ ਨਿਖਾਰ ਵਿਚ ਹੀ ਵਾਧਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦਿੱਤਾ। ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਉਨੀ ਹੀ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਜਤਨ ਇਸ ਦੀ ਹਿੰਦੂ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਨ ਬਦਲ ਸਕਿਆ। ਸ਼ਾਇਦ ਉਸ ਨੂੰ ਅਜਿਹੀ ਤਬਦੀਲੀ ਲਈ ਜਤਨ ਵੀ ਉੱਕਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਅਮੀਰ ਖੁਸਰੋ ਨੇ ਇਕ ਥਾਂ ਆਪ ਵੀ ਇਹ ਕਿਹਾ ਹੈ :-

> "ਜੇਕਰ ਮੈਂ ਇਕ ਤੁਰਕ ਹਾਂ ਤਾਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਵੀ ਹਾਂ। ਆਪਣੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਮੈਂ ਮਿਸਰ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਇਸੇ ਲਈ ਮੈਂ ਅਰਬ ਦੇਸ਼ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਨਹੀਂ ਪਾਉਂਦਾ। ਮੇਰਾ ਰਬਾਬ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਹੀ ਹੁੰਗਾਰਾ ਭਰਦਾ ਹੈ।"

ਇਹ ਗੱਲ ਹੈਰਾਨੀ ਵਾਲੀ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਰਬਾਬ (ਅੱਜ ਦੀ ਸਿਤਾਰ), ਦੀ ਕਾਢ ਅਮੀਰ ਖੁਸਰੋ ਨੇ ਹੀ ਕੱਢੀ। ਸਿਤਾਰ ਦਾ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਉਹੀ ਹੈ ਜੋ ਉੱਤਰੀ ਸੰਗੀਤ

ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਇਹ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਵੀਣਾ ਦੇ ਪੁਰਾਤਨ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਦਾ ਬਦਲਿਆ ਰੂਪ ਹੈ। ਸਿਤਾਰ ਵਿਚ ਵੀ ਵੀਣਾ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ ਹੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਸਿਤਾਰ ਦੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਾਰੇ ਸ਼ੁੱਧ ਤੇ ਵਿਕਰਿਤ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਗਹੁ ਨਾਲ ਵੇਖੀਏ ਤਾਂ ਇਹ 12 ਅਰਧ-ਸੁਰਾਂ (ਸੈਮੀਟੋਨਜ਼) ਦਾ ਸਪਤਕ ਹੈ। ਇਹ ਬਿਲਕੁਲ ਉਨ੍ਹਾਂ 12 ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸਪਤਕ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦੱਖਣੀ ਪੰਡਤਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪੱਧਤੀਆਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਿਤਾਰ ਇਕ ਸਮਝੌਤਾ ਕਰਾਉਣ ਵਾਲਾ ਚੰਗਾ ਸਾਜ਼ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਪੂਰਨ ਅੰਤਰਿਕ ਜਾਂ ਸ਼ੁਧ ਉੱਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਸੁਰ ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਧਾਰ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਹਨ। ਪੱਛਮ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਵਾਂਗ ਇਹ ਦੋਹਾਂ ਪੱਧਤੀਆਂ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੂਰਾ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਿਤਾਰ ਦਾ ਸਪਤਕ ਕਿਧਰੇ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਜ਼ਰਾ ਜਿੰਨਾ ਸੁਝਾਉ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦਾ ਕਿ ਅਮੀਰ ਖੁਸਰੋ ਪੁਰਾਤਨ ਭਾਰਤੀ ਕਲਾ ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆਉਣੀ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਪੁਸ਼ਟੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸਿਤਾਰ ਵਰਗੇ ਅਨੋਖੇ ਜਾਂ ਹਿਕਮਤੀ ਸਾਜ਼ ਦੀ ਕਾਢ ਦੁਆਰਾ ਖੁਸਰੋ ਨੇ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਨਸਲਾਂ ਲਈ ਦੋਹਾਂ ਪੱਧਤੀਆਂ ਨੂੰ ਨੇੜੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਰਸਤਾ ਪੱਧਰਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ।

ਪਰੰਤੂ ਪਿਛਲੇ ਸਿੱਧਾਂਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪੁਰਾਣੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਖੁਲ੍ਹੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਕਲ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੁਆਰਾ ਪਾਏ ਰੌਲੇ ਗੌਲੇ ਨੂੰ ਹੋਰ ਗੂੜ੍ਹਾ ਕਰ ਦਿਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪਾਏ ਦੇ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਦਿਤੀ ਵਾਕਫ਼ੀ ਆਪਣੇ ਜ਼ਮਾਨੇ ਦੇ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਜਾਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਢੰਗ ਬਾਰੇ ਬੜੀ ਲਾਭਦਾਇਕ ਤੇ ਕੀਮਤੀ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਇਕ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਦਾ ਉਪਰਾਲਾ ਕੀਤਾ। "ਸੰਗੀਤ ਪਾਰਿਜਾਤ" ਦੇ ਕਰਤਾ ਪੰਡਿਤ ਅਹੋਬਲ (ਪੂਰਬਲੀ ਸਤਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ) ਖ਼ਾਸ ਧਿਆਨ ਯੋਗ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਤਾਰ[9] ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਤੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਢੰਗ ਵਰਤਿਆ। ਅਹੋਬਲ ਨੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਧਾਂਤ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗਮਈ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਇਕ ਅਗਲੇਰਾ ਕਦਮ ਚੁੱਕਿਆ।

ਇਥੇ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਹੀ ਕਾਫ਼ੀ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਯਤਨ ਮੁਗਲਕਾਲ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਕਈ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਕੀਤੇ। ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਦੱਖਣੀ ਪੱਧਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਨ। ਅਜਿਹੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਘੱਟ ਹੀ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ। ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰੂਪ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਕੋਈ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅਹੋਬਲ ਦੇ ਕਥਨ ਨੂੰ ਹੀ ਘਟਾ-ਵਧਾ ਕੇ ਕਾਇਮ ਰੱਖਿਆ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਗਿਆਨ ਦੀ ਪ੍ਰਗਤੀ ਰੁਕ ਗਈ ਕਿਉਂਕਿ ਮਾਲਕਾਂ ਦੀ ਪਸੰਦ ਦਾ ਖਿਆਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪੁਰਾਤਨ ਰਾਗਾਂ ਨਾਲ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਖੁਲ੍ਹ ਲੈਣੀ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤੀ। ਇਸ ਨਾਲ ਕਲਾ ਵਿਚ ਇਕ ਰਵਾਨਗੀ ਆ ਗਈ ਤੇ ਇਸ

ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਵੀ ਇਕ ਅਬਤਰੀ (ਬੇਨਿਯਮੀ) ਫੈਲ ਗਈ ਤਦ ਵੀ ਇਸੇ ਸਮੇਂ (ਸੋਲ੍ਹਵੀਂ ਅਤੇ ਸਤਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਏ.ਡੀ.) ਵਿਚ ਕੁਝ ਚੋਣਵੇਂ ਕਲਾਕਾਰ ਹਰੀਦਾਸ, ਤਾਨਸੈਨ, ਸੂਰਦਾਸ, ਤੁਲਸੀਦਾਸ, ਜਗਨ ਨਾਥ, ਸਦਾ ਰੰਗ, ਅਦਾ ਰੰਗ ਆਦਿ ਵੀ ਹੋਏ ਜੋ ਭਾਵੇਂ ਨਾਦ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਤੋਂ ਅਨਜਾਣ, ਪਰ ਪ੍ਰਤਿਭਾਸ਼ਾਲੀ ਸਨ। ਪਲੈਸਟਰੀਨਾ (1524-1594 ਏ. ਡੀ.) ਵਾਂਗ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪਥ-ਦਰਸ਼ਨ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਭਵ, ਕਲਪਨਾ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਨੇ ਹੀ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਿੱਛੇ ਇਕ ਅਮਰ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਛੱਡ ਗਏ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅਜੋਕੇ ਕਲਾਸਕ੍ਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦ, ਅਗਿਆਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਰੱਖ ਦਿਤੀ, ਜੋ ਆਧੁਨਿਕ ਉੱਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਨਖੇੜ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਤਦ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਹਾਨੀ ਏਨੀ ਦੁਖਦਾਇਕ ਸੀ ਕਿ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਰਾਜ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਹੀ ਸੋਚਵਾਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਇਸ ਦੇ ਸਿਰ ਪੈਰ ਤੇ ਅਰਥ ਹੀਣ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਰੀਤਾਂ ਤੋਂ ਮਾਯੂਸ ਹੋ ਚੁਕੀ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅਨਗਿਣਤ ਮਤ ਮਤਾਂਤਰ[10] ਸਨ ਜੋ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਕਦੇ ਵੀ ਸਹਿਮਤ ਨਹੀਂ ਸਨ ਹੁੰਦੇ। ਹਰ ਕੋਈ ਇਸ ਹਫ਼ੜਾ ਦਫ਼ੜੀ ਵਿਚੋਂ ਸਾਦੇ ਪਰ ਤਰਕ-ਮਈ ਰਸਤੇ ਦਾ ਰਾਹੀ ਸੀ। ਇਸ ਸਿਲਸਿਲੇ ਵਿਚ ਜਯਪੁਰ ਦੇ ਮਹਾਰਾਜਾ ਪਰਤਾਪ ਸਿੰਘ ਦਿਉ (1729 ਤੋਂ 1801 ਏ.ਡੀ.) ਨੇ ਇਕ ਤਕੜਾ ਕਦਮ ਚੁੱਕਿਆ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੰਗੀਤ ਪੰਡਿਤਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਕਾਨਫ੍ਰੰਸ ਵਿਚ ਇਕੱਤਰ ਕਰਕੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਕ ਮਿਆਰੀ ਗ੍ਰੰਥ (ਰਾਧਾ ਗੋਬਿੰਦ ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ) ਲਿਖਵਾਇਆ। ਇਹ ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਇਕ ਸ਼ਲਾਘਾ ਯੋਗ ਯਤਨ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਮਹਾਨ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਦੀਆਂ ਰਾਵਾਂ ਅੰਕਿਤ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਦੀ ਰਾਏ ਵਿਚ ਮਹਾਰਾਜਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸਾਹਿਤਕ ਸੂਝ ਉੱਚ ਕੋਟੀ ਦੀ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦੀ। ਇਹ ਗ੍ਰੰਥ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਰਤਨਾਕਰ, ਦਰਪਣ, ਰਾਗਮਾਲਾ, ਅਨੂਪ ਵਿਲਾਸ, ਪਾਰਿਜਾਤ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਅਨੁਸਾਰ "ਮਹਾਰਾਜਾ ਪਰਤਾਪ ਸਿੰਘ ਦੇ ਪੰਡਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਨੇ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਨੂੰ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾਪਦਾ"। ਸੁਰ ਅਧਿਆਇ, ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ ਦਾ ਕੇਵਲ ਰਤਨਾਕਰ ਦੇ ਇਸੇ ਨਾਂ ਦੇ ਅਧਿਆਇ ਦਾ ਹਿੰਦੀ ਅਨੁਵਾਦ ਹੀ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪੁਰਾਤਨ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਹੱਲ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸਹਾਇਤਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਪਰ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਹ ਬਿਲਾਵਲ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਅਸਪਸ਼ਟ ਜਿਹੀ ਗੱਲ ਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ ਦੇ ਵਿਚਲੇ ਅਤੇ ਬਾਹਰਲੇ, ਪ੍ਰਾਪਤ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੜਚੋਲ ਆਤਮਿਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਂ ਤੋਂ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਐਡੀਸ਼ਨ ਪੂਨਾ ਗਾਇਨ ਸਮਾਜ ਦੁਆਰਾ ਛਪ ਚੁਕੀ ਹੈ।

ਮੁਹੰਮਦ ਰਜ਼ਾ ਦਾ ਨਗ਼ਮਾ ਤੇ ਆਸਫ਼ੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਹੋਰ ਗ੍ਰੰਥ ਹੈ ਜੋ 1814 ਦੇ ਲਗਭਗ ਰਚਿਆ ਗਿਆ। ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਬੇਥਵ੍ਹੀ ਰਾਗ ਰਾਗਣੀ ਪੁੱਤਰ ਵਰਗੀਕਰਨ

ਤੋਂ ਤੰਗ ਆ ਕੇ ਮੁਹੰਮਦ ਰਜ਼ਾ ਨੂੰ ਵਰਗੀਕਰਨ ਦੇ ਸੁਚੱਜੇ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਖਿਆਲ ਆਇਆ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਸ ਨੇ ਦਲੇਰੀ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਜ਼ਮਾਨੇ ਦੇ ਚਾਲੂ ਚਾਰ ਸੰਗੀਤ ਮਤਾਂ ਨੂੰ ਪੁਰਾਤਨ ਤੇ ਵਕਤ ਦੀ ਰੂਹ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਲਈ ਅਢੁਕਵਾਂ ਦਰਸਾਇਆ। ਉਹ ਕੇਂਦਰੀ ਸਿਧਾਂਤ ਜਿਸ ਉਤੇ ਉਸ ਨੇ ਅਪਣੇ ਮੱਤ ਦੀ ਨੀਂਹ ਰੱਖੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੀ ਕਿ ਹਰ ਰਾਗ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਰਾਗਣੀਆਂ ਵਿਚਕਾਰ ਕੋਈ ਨਿਕਟ ਦੀ ਸਾਂਝੀ ਰੇਖਾ ਹੋਣੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਪਤਾ ਹੈ ਕੇਵਲ ਕੁਝ ਕੁ ਲੋਕਾਂ ਪਾਸ ਹੀ ਖਰੜੇ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਇਸ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਕਾਪੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਅੰਕਤ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵੇਰਵਾ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗ੍ਰੰਥ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਜਿਲਦ 3, ਪੰਨਾ 120-138 ਤੇ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਰਸਰੀ ਤੌਰ ਤੇ ਅਪਣੀਆਂ ਦੂਜੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਦਿਤੇ ਹਨ। ਨਗ਼ਮਾ ਤੇ ਆਸਫ਼ੀ ਦੇ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਜਾਂ ਆਧਾਰ ਸਪਤਕ ਬਾਰੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰ ਸੰਖੇਪ ਕਰਦਿਆਂ ਪੰਨਾ 136 ਤੇ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਆਖਦੇ ਹਨ ਕਿ ਮੁਹੰਮਦ ਰਜ਼ਾ ਆਪਣੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਕਦੇ ਵੀ ਸ਼ੁੱਭ ਨਹੀਂ ਆਖਦੇ ਅਤੇ ਨ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਵਿਚਲੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਦਾ ਹੀ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਮਾਮਲੇ ਤੇ ਆਪਣਾ ਨਿਰਨਾ ਆਪ ਕਰਨ ਲਈ ਖੁੱਲ ਦਿਤੀ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਯੋਜਨਾ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਅਨੁਸਾਰ ਰਜ਼ਾ ਦਾ ਸਪਤਕ ਸ਼ਾਇਦ ਇਨ੍ਹਾਂ 22 ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਸੀ। ਇਕ ਸਾ, 3 ਰੂਪ ਰੇ ਦੇ, ਪੰਜ ਰੂਪ ਗਾ ਦੇ, 4 ਰੂਪ ਮਾਂ ਦੇ, ਇਕ ਪਾ, ਧਾ ਦੇ 3 ਰੂਪ ਅਤੇ ਨੀ ਦੇ ਪੰਜ ਰੂਪ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕੁਲ 22 ਸੁਰ। ਪਰ ਸਹਿਜੇ ਸਹਿਜੇ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਕਿ ਨਗ਼ਮਾ ਤੇ ਆਸਫ਼ੀ ਦਾ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਬਿਲਾਵਲ ਸੀ। ਸ਼ਾਇਦ ਅਜਿਹਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਇਸ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਹੱਲ ਜਾਂ ਕਥਨ ਨੂੰ ਮਜ਼ਬੂਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਕਿ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਬਿਲਾਵਲ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤ ਹੋਣਾ ਕਠਨ ਹੈ ਅਤੇ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦਾ ਮੁਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਦੇ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨਾਲ ਸਮਝੌਤਾ ਕਰਾਉਣਾ ਵੀ ਕਠਨ ਹੈ। ਸਮਕਾਲੀ ਗਵਾਹੀ ਵੀ ਇਸ ਪਿਛਲੇ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਨਗ਼ਮਾ ਤੇ ਆਸਫ਼ੀ ਅਪਣੇ ਪੂਰਬਲੇ ਗ੍ਰੰਥ ਮਹਾਰਾਜਾ ਪਰਤਾਪ ਸਿੰਘ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ ਵਾਂਗ ਜਾਂ ਆਪਣੇ ਨਿਕਟ ਪਿੱਛਲੇ ਕੈਪਟਨ ਵਿਲਰਡ ਦੇ ਗ੍ਰੰਥ 'ਮਿਊਜ਼ਕ ਆਫ਼ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ' ਵਾਂਗ ਇਕ ਵਾਰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਸ਼ੁੱਧ ਨਹੀਂ ਦਰਸਾਉਂਦਾ। ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਗਰਾਮ ਮੂਰਛਨਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪੁਰਾਣੇ ਮਤਾਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣ ਵਾਲੇ ਆਖਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸਵਾਰਨ ਸਜਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਪੱਧਤੀ ਤੇ ਪੰਨਾ 132, (ਜਿਲਦ 3) ਤੇ ਭੈਰਵ ਰਾਗ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ।

ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਅਸੀਂ ਆਰੰਭਿਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਕਾਲ ਤਕ ਅੱਪੜ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ। ਇਸ

ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਿਵਾਏ ਵਿਲੀਅਮ ਜਾਉਨਜ਼ ਦੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 1784 ਵਿਚ "ਮਿਊਜ਼ੀਕਲ ਸ਼ਡਜ਼ ਆਫ਼ ਹਿੰਦੂਜ਼" ਨਾਮਕ ਇਕ ਲੇਖ ਛਾਪਿਆ ਸੀ, ਹੋਰ ਕਿਸੇ ਯੂਰਪੀ ਵਿਦਵਾਨ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੋਈ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਈ ਜਾਪਦੀ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸ਼ਾਹੀ ਸਰਪਰਸਤੀ ਗਵਾ ਲਈ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਭਾਰਤੀ ਰਜਵਾੜਿਆਂ ਦੇ ਦਰਬਾਰਾਂ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਰਹਿ ਗਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੱਚੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਅਤੇ ਸੁਚੱਜੀ ਸੁਰੱਖਿਆ ਬਿਨਾ ਇਹ ਲਗਭਗ ਅਲੋਪ ਹੀ ਹੋ ਗਿਆ ਹੁੰਦਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਜਵਾੜਿਆਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਇਕ ਫ਼ੌਜ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਦਿਲਚਸਪੀ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਯੂਰਪੀ ਅਫ਼ਸਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਚ ਕੋਟੀ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਸੁਣਨ ਦੇ ਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਨਿਕਟ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੇ ਬੜੇ ਅਵਸਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਪੁਰਾਤਨ ਗਵਾਲੀਅਰ ਫ਼ੌਜ ਦੇ ਕਰਨਲ ਪੀਟਰ ਬਾਰੇ ਇਹ ਗੱਲ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਕ ਚੰਗੇ ਗਾਇਕ ਅਤੇ ਰਚੇਤਾ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਕੁ ਚੀਜ਼ਾਂ ਗਵਾਲੀਅਰ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ।

ਦੂਜੀ ਪ੍ਰਸਿਧ ਮਿਸਾਲ ਕੈਪਟਨ ਐਨ. ਏ. ਵਿਲੱਾਰਡ ਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਬਾਂਦਾ ਰਿਆਸਤ ਵਿਚ ਇਕ ਅਫ਼ਸਰ ਵੀ ਸਨ। ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਲੱਾਰਡ ਨੂੰ ਯੂਰਪੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਅਤੇ ਸਿੱਧਾਂਤਕ ਪੱਖਾਂ ਦੀ ਡੂੰਘੀ ਵਾਕਫ਼ੀਅਤ ਸੀ। ਉਹ ਨਿਰੀਖਣ ਅਤੇ ਅਧਿਐਨ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਸੁਆਮੀ ਸਨ। ਉਹ ਸਾਡੇ ਕਈ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਨਿਪੁੰਨ ਵਾਦਕ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਪੁਸਤਕ **"A Treatise on the music of Hindustan"** 1834 ਵਿਚ ਕਲਕੱਤੇ ਤੋਂ ਛਪੀ ਸੀ। ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸੰਗੀਤ-ਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਕਿਕੱਠੇ ਕੀਤੇ ਗਏ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਗਿਆਨ, ਇਸ ਤੋਂ ਕੱਢੇ ਸਿਟਿਆਂ ਅਤੇ ਨਿਰੀਖਣ ਕਾਰਨ ਇਕ ਵੱਡ ਮੁੱਲੀ ਕਿਤਾਬ ਹੈ। ਇਹ ਆਪਣੇ ਕਰਤਾ ਦੀ ਵਿਵਸਾਈ ਤਕਨੀਕ ਅਤੇ ਡੂੰਘੀ ਸੂਝ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ। ਕੈਪਟਨ ਵਿਲੱਾਰਡ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਤੋਂ ਸੰਗੀਤਕਾਰਜ ਪਰੇ ਹਟ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਲੋਕ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਨਿਰੋਲ ਸਿਧਾਂਤ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਰੱਖਦੇ ਸਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖ ਨਿਰੋਲ ਅਨਪੜ੍ਹ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਹੀ ਛੱਡ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਕੁਦਰਤੀ ਸੀ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਿੱਧਾਂਤਕ ਪੱਖ ਦਾ ਗਿਆਨ ਕੁਝ ਤਕਨੀਕੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਾਕਫ਼ੀਅਤ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਸੀ ਜਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਸੁਰ ਕਰਨ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਵਿਚ ਹੀ ਮਾਹਰ ਸਨ ਜਿਸ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਪੁਰਾਤਨ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਤੋਂ ਅਰੁਚੀ ਨਾਲ ਇਕੱਠੇ ਕੀਤੇ ਟੋਟਕਿਆਂ ਜਾਂ ਸੁਣੇ ਸੁਣਾਏ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਕੰਮ ਚਲਾਊ ਅਨੁਮਾਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਅੱਗੇ ਉਹ ਇਹ ਵੀ ਦਸਦੇ ਹਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਆਪਣੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ੁੱਧ ਨਹੀਂ ਸਨ ਆਖਦੇ ਜਿਵੇਂ ਅਜਕਲ੍ਹ ਰੇ, ਗਾ, ਧਾ, ਨੀ, ਨੂੰ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਹ ਤੀਬਰ ਜਾਂ ਚੜ੍ਹੇ ਹੋਏ ਸੱਦਦੇ ਸਨ। ਨਗ਼ਮਾਤੇ-ਆਸਫ਼ੀ ਤੋਂ ਕੇਵਲ 20 ਸਾਲ ਉਪਰੰਤ ਛਪਿਆ ਵਿਲਲੜ ਦਾ ਗ੍ਰੰਥ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਬਿਲਾਵਲ ਨੂੰ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ (ਥਾਟ) ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਨਣ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਇਹ ਗੱਲ ਸ਼ੰਕੇ

ਵਾਲੀ ਹੈ ਕਿ ਨਗ਼ਮਾਤੇ-ਆਸਫ਼ੀ ਤੇ ਕਰਤਾ ਮੁਹੰਮਦ ਰਜ਼ਾ ਨੇ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਕਿਸੇ ਸਪਤਕ (ਥਾਟ) ਜਾਂ ਬਿਲਾਵਲ ਥਾਟ ਨੂੰ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਿਹਾ ਕਿ ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਸਾਨੂੰ ਮਨਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਗੱਲ ਕਿਸੇ ਦਲੀਲ ਦੀ ਮੁਹਤਾਜ ਨਹੀਂ ਕਿ ਕੈਪਟਨ ਵਿਲਲੜ ਆਪਣੀ ਉਤਮ ਸਿਖਿਆ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨਾਤਮਿਕ ਸੂੜ ਕਾਰਨ ਮੁਹੰਮਦ ਰਜ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਭਰੋਸੇ ਯੋਗ ਸਨ। ਇਸ ਦਾ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਵੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਅਤੇ ਧੁਨੀ ਵਿਗਿਆਨ ਤੋਂ ਵੀ ਪੂਰੇ ਜਾਣੂੰ ਸਨ। ਉਹ ਹਰ ਇਕ ਸੁਣੇ ਹੋਏ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਲਿਪੀ-ਬੱਧ ਕਰਨ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਰੱਖਦੇ ਸਨ, ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਸੁਝਾਉ ਕਿ ਨਗ਼ਮਾਤੇ-ਆਸਫ਼ੀ ਦਾ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਅਜ ਦਾ ਬਿਲਾਵਲ ਸੀ, ਸਮਕਾਲੀ ਗਵਾਹੀ ਜਾਂ ਰਵਾਇਤੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਨੂੰ ਸਵਰਗੀ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੀ ਇਕ ਸੁਚੱਜੀ ਤੇ ਲਾਭਦਾਇਕ ਕਾਢ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

19ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਅੱਧ ਵਿਚ ਹੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਤੇ ਯੂਰਪੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਯੂਰਪੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤਿਆਂ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਪੁਰਾਤਨ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਰਥਕ ਤੇ ਗਣਿਤ[11] ਦੇ ਮਾਪਾਂ ਦੀ ਮਿਲੀ ਜੁਲੀ ਵਰਤੋਂ ਦੁਆਰਾ ਸੁਲਝਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਕੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਲਪਨਿਕ ਘਾਟ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਰਥਕ ਵਿਆਖਿਆ ਸਾਨੂੰ ਦਲੀਲਾਂ ਦੇ ਅਮੁੱਕ ਚੱਕਰ ਵਿਚ ਪਾ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਸਾਜ਼ ਦੇ ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਦੂਰੀ ਜਾਂ ਵੀਣਾ ਦੇ ਤਾਰ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਦਾ ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਮਾਪ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੌਰ ਤੇ ਠੀਕ ਜਾਂ ਸੱਚੀ ਲੰਬਾਈ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਵੀਣਾ ਵਾਦਨ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਭਾਰਤੀ ਸਾਜ਼ ਦਾ ਵਾਦਨ, ਬਹੁਤਾ ਅੰਦਾਜ਼ੇ ਦਾ ਹੀ ਕੰਮ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵੱਡੀ ਸੰਖਿਆ ਤਾਰ ਤੇ ਘਾਤ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਵਧਾ ਕੇ, ਇਸ ਨੂੰ ਉਂਗਲੀ ਦੁਆਰਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਜ਼ਨ ਦੇ ਕੇ, ਜਾਂ ਤਾਰ ਨੂੰ ਇਧਰ-ਉਧਰ ਹਲਾ ਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪਰਦਿਆਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਵਿਥ ਤੋਂ ਜਾਂ ਬਾਜ ਦੀ ਤਾਰ ਲੰਬਾਈ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਸਪਤਕ ਬਾਰੇ ਗਿਆਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਤਦ ਵੀ ਮਿਸਟਰ ਐਲਸ ਅਤੇ ਮਿਸਟਰ ਹਿਪਕ੍ਰਨਜ਼ ਦੁਆਰਾ ਭਾਰਤੀ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਪੜਤਾਲ ਦਾ ਢੰਗ ਇਹੋ ਸੀ। ਅਜਿਹੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਕੰਮ, ਚਾਹੇ ਉਹ ਕਿੰਨੀ ਹੀ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਲੀਹਾਂ ਤੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ, ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਮਹੱਤਤਾ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਸਗੋਂ ਕਈ ਵਾਰ ਤਾਂ ਇਸ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਯੂਰਪ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚਕਾਰ ਦੋਸ਼ ਭਰੀ ਕਸੌਟੀ ਦੇ ਕੇ ਵਿਤਕਰੇ ਨੂੰ ਵਧਾਇਆ ਹੈ।

ਸਮਕਾਲੀ ਭਾਰਤੀ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚੋਂ 'ਸੁਰ ਸਾਗਰ' ਅਤੇ 'ਪੁਸ਼ਟੀ ਮਾਰਗ' ਜਿਹੇ ਮਹਾਨ ਗੀਤ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਨੇ ਪੁਰਾਤਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਦੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਾਡੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸੁਖਾਵੇਂ ਢੰਗ ਨਾਲ

ਮੋੜ ਤਰੋੜ ਕਰਕੇ ਸ਼ਕਲਾਂ ਵਿਗਾੜੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਗੀਤ ਗ੍ਰੰਥ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਉੱਤਮ ਕਿਰਤਾਂ ਦੇ ਯਥਾਰਥੀ ਭੰਡਾਰ ਹਨ।

ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾ ਨੰਦ ਵਿਆਸ ਦਾ ਰਾਗ ਕਲਪ-ਦ੍ਰਮ ਪੁਰਾਤਨ ਕਿਰਤਾਂ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਮਹਾਨ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਹੈ। ਇਹ ਗ੍ਰੰਥ ਸੁਰ ਸਾਗਰ ਅਤੇ ਪੁਸ਼ਟੀ ਮਾਰਗ ਗੀਤ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਤੋਂ ਖ਼ੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੋਰ ਵੀ ਨਿੱਕੇ-ਵੱਡੇ ਵਸੀਲਿਆਂ ਦੇ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਕਰਤਾ ਦੀ ਮਿਹਨਤ, ਸਾਹਸ ਤੇ ਸਹਿਨਸ਼ਕਤੀ ਇਨੇ ਵੱਡੇ ਗ੍ਰੰਥ ਦੇ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਾਸਤੇ, ਸਾਡੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਦੀ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਖਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਜਾਣ ਕੇ ਕਿ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਦੁਰਲਭ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦੀ ਭਾਲ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ 25 ਸਾਲਾਂ ਤਕ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਅਤੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਇਕ ਸਿਰੇ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਸਿਰੇ ਤਕ ਪੈਦਲ ਕਈ ਵਾਰੀ ਘੁੰਮਣਾ ਪਿਆ। ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ 1842 ਵਿਚ ਕਲਕੱਤੇ ਵਿਚ ਛਪੀ।

ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਵਲੋਂ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖਿਆ ਨੂੰ ਸਰਲ ਤੇ ਨਿੱਗਰ ਬਣਾਉਣ ਵਾਸਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਮਿਸਟਰ ਜੀ. ਐਲ. ਚਤਰਾ ਦਾ ਪੈਂਫਲੈਟ (ਗੀਤ ਲਿਪੀ), ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੌਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਭਰਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕੇਰੋ ਪੰਡਤ ਚਤਰੇ ਨੇ ਸੋਧਿਆ, ਇਕ ਮੀਲ-ਪੱਥਰ ਵਾਂਗ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਧੁਨੀ ਨਿਯਮਾਂ ਅਤੇ ਸਟਾਫ਼ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦੇ ਢੰਗ ਨੂੰ ਸਰਲ ਤੇ ਨਿਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਇਕੱਤਰਤ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤਾਵਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਹ 1864 ਵਿਚ ਰਾਉ ਸਾਹਿਬ ਵੀ. ਐਨ. ਮਾਂਦਲਿਕ ਦੁਆਰਾ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਛਾਪੀ ਗਈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਚ ਦਸਿਆ ਹੈ ਕਿ ਪੁਸਤਕ ਬੰਬਈ ਦੇ ਸਾਹਿਤਕ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨ ਸੰਘ ਦੁਆਰਾ ਚਲਾਏ ਜਾਂਦੇ ਲੜਕੀਆਂ ਦੇ ਸਕੂਲ ਲਈ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਇਹ 39 ਪੰਨਿਆਂ 8 ਗੀਤ ਲਿੱਪੀਆਂ ਦੇ ਚਾਰਟਾਂ ਅਤੇ 8 ਨਮੂਨੇ ਦੇ ਲਿਪੀ ਅੰਕਤ ਗੀਤਾਂ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦੀ ਕਾਢ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਵਕਾਲਤ ਕੀਤੀ ਗਈ।

ਸੌਰਿੰਦਰ ਮੋਹਨ ਟੈਗੋਰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਮਹਾਨ ਵਿਅਕਤੀ ਹਨ ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਾਰਨ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਨ। 1867 ਅਤੇ 1896 ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਿੰਨੀਆਂ ਹੀ ਪੁਸਤਕਾਂ ਛਾਪੀਆਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ "ਯੂਨੀਵਰਸਲ ਹਿਸਟਰੀ ਆਫ਼ ਮਿਊਜ਼ਿਕ" ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਰਨਣ ਯੋਗ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾ ਨੰਦ ਬੈਨਰਜੀ ਦਾ 'ਸੰਗੀਤ ਸੂਤਰ ਸਾਰ' (1887) ਅਤੇ ਭਾਵਨ ਰਾਉ ਪਿੰਗਲੇ ਦਾ "ਏ ਡਿਸਕਸ਼ਨ ਆਨ ਇੰਡੀਅਨ ਮਿਊਜ਼ਿਕ" (1894) ਦੋ ਹੋਰ ਪੁਸਤਕਾਂ ਹਨ ਜੋ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। 1883 ਵਿਚ ਹੀ ਪੰਡਤ ਬਾਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਬੂਆ, ਜੋ ਗਵਾਲੀਅਰ ਘਰਾਨੇ ਦੇ ਹੱਸੂ ਖ਼ਾਂ ਦੇ ਸੁਘੜ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਸਨ, ਬੰਬਈ ਤੋਂ "ਸੰਗੀਤ ਦਰਪਣ" ਨਾਮ ਦੀ ਪਤ੍ਰਿਕਾ ਕੱਢਦੇ ਸਨ

ਜੋ ਹਰ ਪੰਦਰਵਾੜੇ ਪਿਛੋਂ ਨਿਕਲਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਦੇ ਪੰਨਿਆਂ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਾਗਾਂ ਦੀਆਂ ਲਿਪੀਬੱਧ ਵੰਨਗੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਸੁਰ ਲਿੱਪੀ ਪ੍ਰਚਾਰਕਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਸਿਰੇ ਚੜ੍ਹਾਇਆ।

ਇਸ ਸਮੇਂ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਗ੍ਰੰਥ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾਧਰ, ਜੋ ਭਾਵਨਗਰ ਦੇ ਪੰਡਿਤ ਦਿਆ ਭਾਈ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ, ਵਰਨਣ ਯੋਗ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਅਣਗਿਣਤ ਪੁਰਾਤਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲਿੱਪੀ-ਬੱਧ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਰਲ ਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹਨ। ਪੂਨਾ ਗਾਇਨ ਸਮਾਜ, ਜਿਸ ਦੀ ਨੀਂਹ 1874 ਵਿਚ ਰਖੀ ਗਈ ਇਕ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸੰਘ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਜ-ਖ਼ੇਤਰ ਛੇਤੀ ਹੀ ਦੂਰ ਦੂਰ ਮਦਰਾਸ ਆਦਿ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤਕ ਫੈਲ ਗਿਆ। ਇਸ ਖੇਤਰ ਦੇ ਲਗਭਗ ਸਾਰੇ ਮਹਾਂਪੁਰਸ਼ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਨ। ਇਸ ਦੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤਾਂ ਵਿਚ ਉਘੇ ਵਿਅਕਤੀ ਜਿਵੇਂ ਹਿਜ਼ ਰੌਇਲ ਹਾਈਨੇਸ ਡਿਊਕ ਆਫ਼ ਕੈਨਾਟ ਅਤੇ ਹਿਜ਼ ਰੋਇਲ ਹਾਈਨੈਸ ਪ੍ਰਿੰਸ ਆਫ਼ ਵੇਲਜ਼ (ਐਰ. ਐਮ. ਐਡਵਰਡ) ਆਦਿ ਸਨ। ਇਸ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਸੰਗੀਤ ਪੁਸਤਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਖੱਟੇ ਜੱਸ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਰਾਧਾ ਗੋਬਿੰਦ ਸੰਗੀਤ ਸਾਰ ਆਦਿ ਦਾ ਮਾਨ ਕੇਵਲ ਇਸੇ ਸੰਸਥਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਗਠਨ ਨੇ ਜਨ ਸਧਾਰਨ ਵਿਚ ਚੰਗੇ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਰੁਚੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਲਈ ਉਤਸਾਹ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦਾ ਕੰਮ ਪੂਰੀ ਲਗਨ ਨਾਲ ਕੀਤਾ।

ਪਿਛਲੇ ਥੋੜ੍ਹੇ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਬਾਲਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਬੂਆ ਦੇ ਇਕ ਨਾਮੀ ਸ਼ਿੱਸ ਪੰਡਿਤ ਵਿਸ਼ਨੂ ਦਿਗੰਬਰ ਨੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਬੜੀ ਵਰਨਣਯੋਗ ਸੇਵਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਅਸ਼ਲੀਲ ਠੇਕੇਦਾਰਾਂ ਦੇ ਸ਼ਕੰਜੇ ਚੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਾਇਆ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਵਿਚ ਇਸ ਨੂੰ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਬਣਾਇਆ। ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸ਼ਾਸਤਰਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸਿੱਧਾਂਤਾਂ ਲਈ ਰਾਹ ਮੋਕਲਾ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦਾ ਵੀ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜੋ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਸਚਾਈ ਨਾਲ ਅੰਕਿਤ ਕਰਨ ਯੋਗ ਹੈ। ਪੰਡਿਤ ਜੀ ਦੀ ਦੇਣ ਦੀ ਉੱਤਮਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੂਰਨ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਬਿਨਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਲੰਕਾਰਿਤ ਸਜ-ਧਜ ਨਸ਼ਟ ਕੀਤਿਆਂ, ਜਾਂ ਲੈਅ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬਦਲਨ ਦੇ, ਪੂਰਣ ਗਤੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਲਿੱਪੀ ਅੰਕਿਤ ਕਰਕੇ ਛਾਪਿਆ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਹ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਲਈ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਸੰਪੂਰਨ ਵੰਨਗੀਆਂ ਛੱਡ ਗਏ ਹਨ।

ਸ੍ਰੀ ਕਲੇਮੈਂਟਸ (ਆਈ. ਸੀ. ਐਸ. ਰਿਟਾਇਰਡ) ਅਤੇ ਸਾਂਗਲੀ ਦੇ ਸ੍ਰੀ ਕੇਵਲ ਨੇ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੀ ਫੀਲ ਹਰਮੋਨਿਕ ਸੁਸਾਇਟੀ ਵਲੋਂ ਕਈ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦਾ ਸੰਪਾਦਨ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੁਖ ਦੇਣ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਲਾਪ ਜਾਂ ਰਹਾਅ ਦੀ ਖੋਜ ਅਤੇ ਡਿਕੋਰਡ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਕਈ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ ਨਿਰੀਖਣ ਵੀ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਸਾਦੇ

ਜਿਹੇ ਸਟਾਫ਼ ਸੁਰ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਕਾਢ ਵੀ ਕੱਢੀ, ਜੋ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਲਿੱਪੀ-ਬੱਧ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਸ੍ਰੀ ਕਲੇਮੈਂਟਸ ਤੇ ਸ੍ਰੀ ਫ਼ਾਕਸ ਸਟਰੈਂਗਵੇਜ਼ ਆਪਣੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਸੇਵਾ ਲਈ ਸਾਡੇ ਧੰਨਵਾਦ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਬੜੀ ਅਲੋਕਾਰੀ ਸੂਝ ਵਾਲੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਈ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਿਆਖਿਆ ਰਾਹੀਂ ਪੱਛਮੀ ਵਿਚਾਰਵਾਨਾਂ ਦੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਤਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਮਿਆਰ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਨਾਪ ਦਿਤੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਲੋਚਨਾ ਲਈ ਵੀ ਨਵੇਂ ਰਾਹ ਦਰਸਾਏ ਹਨ।

ਇਸ ਖੇਤਰ ਦੇ ਅਗਲੇ ਮਹਾਨ ਵਿਅਕਤੀ ਬੰਬਈ ਦੇ ਐਡਵੋਕੇਟ ਸੁਰਗਵਾਸੀ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਬੀ. ਐਲ. ਐਲ. ਬੀ. ਹਨ। ਉਹ ਸਹੀ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਨਿਸ਼ਕਾਮ ਭਾਵਕਤਾ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਤਿਭਾਸ਼ਾਲੀ ਵਿਦਵਾਨ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅਨੁਭਵ ਕੀਤਾ ਕਿ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇਹ ਨਿੱਗਰ ਬੁਨਿਆਦ ਤੇ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨਾ ਸੰਭਵ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਇਸ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ ਸਰਲ ਤੇ ਸਮਝਣ ਯੋਗ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਉਹ ਪੰਡਿਤ ਵਿਅੰਕਟ ਮੁਖੀ ਦੀ ਦੱਖਣੀ ਮੇਲ ਕਰਤਾ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਉੱਤਰੀ ਪੱਧਤੀ ਤੇ, ਬਿਨਾ ਇਸ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪੱਖ ਦੀ ਕੁਰਬਾਨੀ ਤੋਂ ਲਾਗੂ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋਏ। ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਵਜੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 'ਲਕਸ਼ਯ ਸੰਗੀਤ' ਨਾਮੀ ਗ੍ਰੰਥ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਕਲਪਿਤ ਨਾਂ ਹੇਠ 1910 ਵਿਚ ਛਪਵਾਇਆ। ਇਹ ਗ੍ਰੰਥ ਪੁਰਾਤਨ ਸ਼ਾਸਤਰ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਤੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ। ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਕਲਪਿਤ ਨਾਂ ਥੱਲੇ ਹੀ ਹੋਰ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚੋਂ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ ਤੇ ਹਵਾਲੇ ਦਿਤੇ। ਖੁਦ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਵਲੋਂ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਬਾਰੇ ਵਰਤੇ ਗਏ ਅਧਮ-ਪੁਰਖੀ ਸੰਕੇਤ ਅਤੇ ਉਚ ਪੱਧਰ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਵਿਅਕਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ ਕਿ ਉਹ ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰੇਰ ਸਕਣ ਕਿ ਉਹ ਸੋਚਣ ਲੱਗ ਪਏ ਕਿ ਇਹ ਅਸਾਧਾਰਨ ਲੱਭਤ ਹੈ। ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਤੀਖਣ ਬੁਧੀ ਤੇ ਸਪਸ਼ਟ, ਸ਼ੀਘਰ ਨਿਰਨੇ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਸੁਆਮੀ ਸਨ। ਪਰੰਤੂ ਉਹ ਇਕ ਵਕੀਲ ਸਨ ਤੇ ਆਖਰੀ ਦਮ ਤਕ ਵਕੀਲ ਰਹੇ। ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੀ ਸਖਤ ਆਲੋਚਨਾ ਕੀਤੀ ਭਾਵੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਣੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਕਥਨ ਵੀ ਬਿਨਾਂ ਵੰਗਾਰੇ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਸਕਦੇ। ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਨੂੰ ਕਾਫੀ ਸਾਮਗਰੀ ਜੁਟਾ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਆਪਣਾ ਮਹੱਤਵ ਹੈ।

ਇਸ ਨੇ ਉੱਤਰ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਇਕ ਸਰਲ ਤੇ ਗੁਥਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗਾਤਮਿਕ ਆਧਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਵਰਗੀਕਰਨ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਘੱਟ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਤੇ ਸਰਲ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਵੇਂ ਹੀ ਸਮਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਤੇ ਰਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਰਾਗਾਂ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਜ਼ਰਾ ਵੀ ਹੈਰਾਨੀ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹ ਆਧੁਨਿਕ ਰੀਤੀਆਂ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਵਿਚ

ਇਕ ਕ੍ਰਮਸ਼ੀਲ ਆਧਾਰ ਵੀ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦੇ ਕਰਤਾ ਨੇ ਆਲੋਚਨਾਤਮਿਕ ਵਿਧੀ ਤਿਆਗ ਦਿਤੀ। ਕੁਝ ਕੁ ਗੱਲਾਂ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਕਰ ਲਈ ਅਤੇ ਆਰੰਭਕ 19ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਨਗ਼ਮੇ-ਆਸਫ਼ੀ ਦੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਤੇ ਲਿਖਣਾ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿਤਾ।

ਸਾਧਾਰਨ ਮਾਨਸਿਕ ਅਵਸਥਾ ਵਾਲੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਬਹੁਤ ਪਸੰਦ ਆਈ ਪਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਤੇ ਆਲੋਚਨਾਤਮਿਕ ਬੁੱਧੀ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਜਾਪਿਆ ਕਿ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਗੁਥਵੇਂ ਬਣੇ ਨਮੂਨਿਆਂ ਦੇ ਜੋਸ਼ ਵਿਚ ਸਚਾਈ ਨੂੰ ਰੂਪ ਦੀ ਬੇਦੀ ਤੇ ਕੁਰਬਾਨ ਕਰ ਦਿਤਾ। ਅਰਥਾਤ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਦੀ ਉਪਯੋਗਤਾ ਤੇ ਪੱਕਾ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਰੱਖਦੇ ਸਨ ਤੇ ਸਮਝਦੇ ਸਨ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ ਹਾਨੀ ਨਾਲੋਂ ਲਾਭ ਵਧੇਰੇ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਵਿਰੁਧ ਆਲੋਚਨਾ ਦੀ ਕੋਈ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪੁਰਾਣੇ ਖਰੜਿਆਂ ਅਤੇ ਪੁਸਤਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠਾ ਕਰਕੇ ਛਾਪਣ ਵਿਚ ਕੋਈ ਢਿਲ ਨ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਵੱਡੀ ਸੰਖਿਆ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਬਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਚੀਜ਼ਾਂ ਜਾਂ ਗੀਤ ਦੀ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਣ ਲਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤ ਦਿਤੇ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚਾਰ[12] ਵੱਡੇ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਛਾਪਿਆ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਨਾਮੀ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਜਿਸ ਦੇ ਲਗਭਗ 25,00 ਪੰਨੇ ਤੇ ਚਾਰ ਭਾਗ ਹਨ, ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸਿਧਾਂਤ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਹਰ ਇਕ ਰਾਗ ਦੇ ਰੂਪ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਤਬਦੀਲੀ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਖੋਜ ਕੀਤੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਇਕ ਮਹਾਨ ਕੰਮ ਸੀ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਅਨੁਮਾਨ ਲਾਉਣਾ ਕਠਨ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਮਨੁੱਖ ਕਿਵੇਂ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਕਰ ਸਕਿਆ ਅਤੇ ਕੰਮ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਵੀ ਇਸ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤਾ। ਤਦ ਵੀ ਇਹ ਮੰਨਣਾ ਪਵੇਗਾ ਕਿ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਨੇ ਅਸੰਭਵ ਨੂੰ ਸੰਭਵ ਕਰ ਦਿਖਾਇਆ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਇਕੱਠੇ ਹੋਏ ਕੂੜ ਕਬਾੜ ਨੂੰ ਸਾਫ਼ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਕ ਪੱਧਤੀ ਦੀਆਂ ਮਜ਼ਬੂਤ ਨੀਹਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਬਲਵਾਨ ਵੀ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਹੀ ਢੰਗ ਦਾ ਇਕ ਅਦਭੁਤ ਢਾਂਚਾ ਪੁਰਾਤਨ ਪੰਡਿਤਾਂ ਦੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਤੇ ਉਸਾਰਿਆ। ਭਾਵੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਢੰਗ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਹੈ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੱਖਾਂ ਤੇ ਧੁਨੀ ਵਿਧਾਨ ਨੂੰ ਸਹਿ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ।

ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੇ ਨਵੀਨ ਪੈਰੋਕਾਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕਰਕੇ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਵਕਤ ਸੀ ਜਦੋਂ ਬੰਗਾਲ ਕੇਵਲ ਵਿਸ਼ਨੂਪੁਰ ਦੇ ਸੁਦੇਸ਼ੀ ਸਕੂਲ ਜਾਂ ਮਤ ਨੂੰ ਹੀ ਸਿਰ ਝੁਕਾਉਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਨਗੂਣੀ ਜਿਹੀ ਵੀ ਸ਼ਰਧਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਰਖਦਾ। 'ਗੀਤ ਸੂਤਰਸਾਰ' ਦੇ ਕਰਤਾ ਸ੍ਰੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾ ਧਨ ਬੈਨਰਜੀ ਵਿਸ਼ਨੂਪੁਰ ਮਤ ਦੇ ਫਰਿਸ਼ਤੇ ਕਸ਼ੇਤਰ ਮੋਹਨ ਗੋਸਵਾਮੀ ਦੇ ਧੜੱਲੇਦਾਰ ਅਲੋਚਕ ਹਨ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਬੰਗਾਲੀ ਲੇਖਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਗੋਸਵਾਮੀ ਜੀ ਦੀ ਜਾਚਨਾ ਭਰੀ ਉਜਰਦਾਰੀ ਤੋਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬੈਨਰਜੀ ਦੀ ਅਲੋਚਨਾ ਅਨਿਆਈ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਨੇ, ਜੋ ਕੁਝ ਵਕਤ ਤਕ ਉਸਤਾਦ ਲੋਕਾਂ ਦੀ

ਸੁਰਖਿਅਤ ਵਸਤੂ ਸੀ, ਤੇ ਘੱਟ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ ਦੀ ਹੀ ਪਾਤਰ ਸੀ, ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਆਮ ਬੰਗਾਲੀ ਘਰਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਥਾਂ ਬਣਾ ਲਈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਹੀ ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਨਵੀਨ ਧੁਨਾਂ ਦਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦੁਆਰਾ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਦਿਤੀ ਨਵੀਂ ਦਿਸ਼ਾ ਦਾ ਕਲਾਸਕੀ ਰਾਗਾਂ ਤੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ ਅਤੇ ਇਕ ਸਮਾਂ ਇਸ ਨੇ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਪੂਰਾ ਸਵਰਾਜ ਕਾਇਮ ਰੱਖਿਆ। ਟੈਗੋਰ ਦੁਆਰਾ ਪੱਛਮੀ ਧੁਨਾਂ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣ ਨਾਲ ਅਤੇ ਰੀਤੀ ਵਿਰੁੱਧ ਢੰਗ ਨਾਲ ਇਕ ਰਾਗ ਵਿਚ ਮਿਲਾਉਣ ਨਾਲ ਕਲਾਤਮਿਕ ਪੂਰਤੀ ਦੇ ਨਾਂ ਤੇ ਇਕ ਰੌਲਾ ਜਿਹਾ ਪੈ ਗਿਆ। ਇਕ ਗੈਰ ਬੰਗਾਲੀ ਜੋ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦਾ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰਲੇ ਜਾਂ ਬਿਦੇਸ਼ੀ ਸੰਗੀਤ ਲਕਸ਼ਾਂ ਕਾਰਨ ਅੱਕ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਬੰਗਾਲ ਤੋਂ ਬਾਹਰ, ਇਸ ਨਾ-ਮਾਤਰ ਬੰਗਾਲੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇਕ ਬੇਰੜਾ ਵਰਗ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਟੈਗੋਰ ਪਿਛੋਂ ਉਸ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਫ਼ਿਲਮ ਪਰੋਡਿਊਸਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਦੀ ਅਯੋਗ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ, ਇਸ ਮਾਮਲੇ ਵਿਚ ਵੱਡੇ ਦੋਸ਼ੀ ਹਨ। ਕੁਝ ਵੀ ਹੋਵੇ ਬਾਕੀ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਲੋਕਾਂ ਵਾਂਗ ਬੰਗਾਲੀਆਂ ਵਿਚ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੀ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਸਰਲ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਬਾਰੇ ਲਿਖਣ ਅਤੇ ਸਿਖਾਉਣ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਸਮਝਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਗੱਲ ਦੇ ਸੰਕੇਤ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਕਿ ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਵੀ ਬਹੁਤਿਆਂ ਵਾਂਗ ਭਾਤਖੰਡੇ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਉਪਯੋਗ ਵਾਦੀ ਸਿੱਧਾਂਤ ਅਤੇ ਸੌਖੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਉਹਲੇ ਵਿਚ ਲੁਪਤ ਸਵੈ-ਵਿਰੋਧੀ ਨਿਸ਼ਚਿਆਂ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਕਈ ਘਾਟਿਆਂ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕਰਨਾ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿਤਾ ਹੈ।

1943 ਵਿਚ ਇੰਡੀਅਨ ਸੋਸਾਇਟੀ ਆਫ਼ ਲੰਡਨ ਨੇ ਇਕ ਵਾਕਫ਼ੀ ਭਰਪੂਰ ਪੁਸਤਕ **"An Introduction to the study of Musical Scales"** ਛਾਪੀ। ਇਸ ਦੇ ਕਰਤਾ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਐਲਨ ਦੀਨਾਲੂ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਿਚ ਬੜੇ ਬੇਬਾਕ, ਬੇਲਾਗ, ਨਿਰਸੰਕੋਚ ਤੇ ਸਹਿਯੋਗੀ ਵਤੀਰਾ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪੂਰਬੀ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧੀਆਂ ਦਾ ਤੁਲਨਾਤਮਿਕ ਅਧਿਐਨ ਆਪਣੀ ਨਿੱਗਰ ਵਿਦਵਤਾ ਅਤੇ ਨਿਰਪੱਖ ਨਿਰਨੇ ਦਾ ਸਬੂਤ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਉਤੇ ਕਿੰਨੇ ਹੀ ਪੱਛਮੀ ਲੇਖਕਾਂ ਦੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਖੋਖਲੇਪਨ, ਘਿਰਨਾ ਅਤੇ ਪਾਖੰਡ ਅਤੇ ਬੇਲੋੜੀਆਂ ਅੰਨ੍ਹੇ ਵਾਹ ਰਾਵਾਂ ਲਈ, ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪੁਰਾਤਨਤਾ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਚਰਿਤਰ ਨੂੰ ਛੁਟਿਆਉਣ ਲਈ ਦਿਤੀਆਂ ਗਈਆਂ, ਦੀ ਬੜੇ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਨਿਖੇਧੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਖੁਲ੍ਹੇ ਡੁਲ੍ਹੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਹਵਾਲੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਬੜੀ ਸਾਵਧਾਨੀ ਨਾਲ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਅਨਗਿਣਤ ਗੋਸ਼ਵਾਰੇ ਜਾਂ ਸਾਰਣੀਆਂ ਜੋ ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਪਾਤਾਂ ਦੇ ਸੂਚਕ ਹਨ, ਅਵਸ਼ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦੇ ਸਹਾਇਕ ਹੋਣਗੇ।

ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੂੰ ਦਿਨਾਲੂ **(Danelou)** ਸ਼ਾਇਦ ਪੁਰਾਤਨ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਜਾਪਣ ਕਿਉਂਕਿ ਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ ਅਧਿਆਤਮਿਕ ਜਾਂ ਪਰਾਭੌਤਿਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤਾਂ ਅਤੇ ਨਿਜੀ

ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਦੇ ਅਧੀਨ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਤਦ ਲੋੜ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਤਕ ਸੀਮਿਤ ਰੱਖੀਏ। ਉਪਰੋਂ ਉਪਰੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਢੰਗ ਬੜਾ ਮਹਾਨ ਅਤੇ ਮੂਸਾਈ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਅਸਲੋਂ ਇਹ ਵਿਰੋਧਤਾਈਆਂ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਭੁੱਲਾਂ ਨਾਲ ਭਰਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਦੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪੁਰਾਤਨ ਤੇ ਨਵੀਨ ਪੁਸਤਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਥਾਂ ਨੱਥੀ ਕੀਤਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਕੁਝ ਵੀ ਸਾਂਝਾ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਰੀਤਾਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਸੁਰ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸੁਹਜ ਸਾਂਝ ਜਾਂ ਰੁਚੀਆਂ, ਵੱਖ ਵੱਖ ਹਨ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹਦ ਤਕ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੀ ਗੁੱਥੀ ਨਹੀਂ ਸੁਲਝਾਈ ਅਤੇ ਕਈਆਂ ਦਾ ਅ-ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਚਰਿੱਤਰ ਨਿਰਣਾਤਮਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਆਧੁਨਿਕ ਲੇਖਕਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ (ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਦੇ ਨਾਂ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਹਵਾਲਿਆਂ ਤੋਂ ਪਛਾਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ) ਸ਼ਾਇਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਧੁਨਿਕ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਸਲੋਂ ਜਾਣਿਆਂ ਜਾਂ ਪੜ੍ਹਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਤਬਦੀਲੀ ਅਤੇ ਕਈ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬਣਾਉਟੀ ਪੁਰਾਤਨਤਾ ਤੋਂ ਵੀਂ ਜਾਣੂ ਹਨ। ਤਦ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਨੂੰ ਸ੍ਰੀ ਦਿਨਾਲੂ ਦਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਤਿ ਸੱਚੀ ਪਰਸੰਸਾ ਲਈ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਕੁਝ ਚਿਰ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਐਮ. ਦਿਨਾਲੂ ਨੇ "ਨਾਰਦਰਨ ਇੰਡੀਅਨ ਮਿਊਜ਼ਿਕ" (ਉੱਤਰੀ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ) ਨਾਮੀ ਇਕ ਹੋਰ ਪੁਸਤਕ ਛਾਪੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸਾਧਾਰਨ ਉਦੇਸ਼ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਦੇਸ਼ ਉੱਤਰੀ ਭਾਗ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਿੱਧਾਂਤ ਤੇ ਕਿਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਵੇਰਵਾ ਹੈ। ਇਹ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕ ਪੁਸਤਕ-ਸੂਚੀ (ਸੰਦਰਭ ਗ੍ਰੰਥ) ਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਮੂਲ ਸਰੋਤ ਚਾਲੂ ਵਿਆਖਿਆ ਸਹਿਤ ਦਿਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਥਾਂ ਵੀ ਉਸ ਨੇ ਪਹਿਲੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚ ਦਿਤੇ। ਸ਼ਾਇਦ ਨਵੇਂ ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਖਾਤਰ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਦੁਹਰਾਇਆ ਹੀ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਰੰਭਕ ਇਤਿਹਾਸ ਬਾਰੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਮਾਨ ਅਤੇ ਬੋਧਕਾਲ ਦੀ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਭਵ ਦੇਣ ਆਲੋਚਨਾਤਮਿਕ ਜਾਂਚ ਪੜਤਾਲ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਹੀ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਯਾਤਰੂ ਸਹਾਇਕ ਪੁਸਤਕ ਹੈ ਅਤੇ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਅਦਭੁਤ ਭੂਮੀ ਤੇ ਯੂਰਪੀ ਯਾਤਰੂਆਂ ਲਈ ਸਹਾਇਤਾ ਵਾਸਤੇ ਲਿਖੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਆਧੁਨਿਕ ਅਤੇ ਪੁਰਾਤਨ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਰੋਤਾਂ ਅਤੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਤੇ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਤਕਨੀਕੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਅਨੁਵਾਦ ਸਹਿਤ ਕਾਰਵੰਦੀ ਸੂਚਨਾ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਕੰਮ ਦੇ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਜ਼ਰੂਰ ਆਖਣੀ ਪਵੇਗੀ ਕਿ ਇਹ ਪਹਿਲੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸੱਜਰੇ-ਪਣ ਤੇ ਇਕਰਾਰਾਂ ਤੋਂ ਵਾਂਝੀ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ, ਜੋ ਹਰ ਚੀਜ਼ ਦੇ ਕਿਉਂ ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਦੀ ਚੇਸ਼ਟਾ, ਰਾਗ ਦੀ ਕੇਵਲ ਬਹੁਤ ਸੰਖਿਆ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਅਤੇ ਹੋਰ ਇਤਫ਼ਾਕੀਆ ਵਿਸਤਾਰ, ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਬਾਰੇ ਪੂਰਾ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦੇ ਸਕਦਾ, ਉਸ ਵਾਸਤੇ ਰੀਤੀ-ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਜਾਂ ਅਧਿਆਤਮਿਕ ਉਦਾਹਰਨਾਂ ਨੂੰ ਜੋ ਉਸ ਨੂੰ ਅਯੋਗ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਲਗਣ, ਸਰਸਰੀ ਤੌਰ ਤੇ ਅੱਖੋਂ ਉਹਲੇ ਕਰਨਾ ਕਠਿਨ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਰ ਕਦਮ ਤੇ ਉਹ ਹਰ ਗੱਲ ਦੀ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਇੱਛਾ ਕਰੇਗਾ ਜੋ ਵੀ ਇਸ ਕਲਾ ਨੇ ਸੂਖਮ ਸੁਹਜ-ਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਦੇ ਵਿਧਾਨਾਂ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਹੀ ਅਜਿਹੀ ਵਿਆਖਿਆ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤਕ ਪੱਖੋਂ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਆਮ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਅਤੇ ਜਨ ਸਾਧਾਰਨ ਵਲੋਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪਾਠ-ਕ੍ਰਮ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਨਾਉਣ ਦੀ ਮੰਗ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਸਰਕਾਰੀ ਤੌਰ ਤੇ ਜਾਂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀਆਂ ਵਲੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਵੀ ਕਰ ਲਿਆ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਹਾਲਾਤ ਵਿਚ ਹੁਣ ਉੱਚਿਤ ਸਮਾਂ ਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ, ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਪੱਖੋਂ ਛਾਣਬੀਨ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ। ਇਹ ਆਸ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਸਿੱਧ ਕਰੇਗਾ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦ ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਹਿਮ ਜਾਂ ਮਨ ਦੀ ਤਰੰਗ ਤੇ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਕ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੈ, ਜਿਸ ਦੁਆਰਾ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਨੂੰ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਵੀ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸੁਹਜ ਸਿੱਧਾਤਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਇਕਾਈਆਂ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਨਾਲ ਕਰਤਾ ਆਪਣੇ ਸਾਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕਲਾਤ-ਮਿਕ ਤੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਪੱਖ ਦੇ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਕਾਂ ਅਤੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਅਗੇ ਰੱਖਣ ਦਾ ਹੀਆ ਕਰਦਾ ਹੈ।

2

ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ

ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਕ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀ ਸੰਖੇਪ ਹੈ, ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਲਈ, ਇਸ ਦਾ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਖੇਤਰ ਬਾਰੇ ਜਾਣਨਾ ਅਤਿ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

''ਸੰਗੀਤ ਕੋਈ ਨਵੇਕਲੀ ਕਲਾ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦੀ ਇਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਕੜੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਆਰੰਭ ਲਈ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸਰੋਤਾਂ ਜਾਂ ਸੋਮਿਆਂ ਵਲ ਵੇਖਣਾ ਪਵੇਗਾ ਜੋ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਆਦਰਸ਼ ਕਾਰਜ ਵੀ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਨਾਲ ਰਲਦੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ।''

'ਕਲਾ, ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਉਹ ਜਾਦੂ-ਮਈ ਸਾਧਨ ਹੈ ਜਿਸ ਦੁਆਰਾ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ, ਮਨੁੱਖੀ ਸੂਹਜ ਤੇ ਸੁੰਦਰਤਾ ਦੇ ਭੇਦ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ।'

ਕਲਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਵਿਚਲੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਨਾਲ ਕਲਾ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਲ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਕੇ ਸਾਦਾ ਸੁੰਦਰਤਾ ਨਾਲ ਸੰਪਰਕ, ਕਾਇਮ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਸੁਹੱਪਣ ਉਸ ਦੀ ਸਰੀਰਿਕ ਜਾਂ ਭੌਤਿਕ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਪਦਾਰਥਿਕ ਢਾਂਚੇ ਤੋਂ ਨਖੇੜਨਾ ਕਠਿਨ ਹੈ। 'ਕਲਾ ਦਾ ਸੁਹੱਪਣ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸਾਡੇ ਅੰਦਰਲੇ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਨ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਮਾਨਸਿਕ ਚੇਤਨਤਾ ਵਿਚ ਹੈ।' ਇਹ ਸ਼ਰੀਰਿਕ ਜਾਂ ਭੌਤਿਕ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੋਂ ਪਰੇ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਭੌਤਿਕ ਤੱਤਾਂ ਜਾਂ ਸਚਾਈਆਂ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਤਰਾਂ ਹੁੰਦਾ ਵੀ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਕਲਾਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਹੀ ਸੱਚ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦੀ ਲੋਚ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਇਕ ਭੌਤਿਕ ਸੰਸਾਰ ਨੂੰ ਆਦਰਸ਼ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਢਾਲਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਸੰਗੀਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੂਖਮ ਹੈ, ਇਸੇ ਲਈ ਇਹ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪਛਾੜ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ''ਕਲਾਵਾਂ ਦੀ ਕਲਾ'' ਜਾਂ ਸਰਬ-ਸ਼੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਲਾ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਪਰੰਤੂ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੇ ਰਾਹ ਚੁਣਨ ਵਿਚ ਉਕਾ ਹੀ ਸੁਤੰਤਰ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਅਪਣੇ ਮਾਧਿਅਮ ਲਈ ਧੁਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਕ ਸ਼ੁਧ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਲਈ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਦੋਹਰੀ ਹੋਂਦ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਭੌਤਿਕਤਾ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਕਲਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰੂਪ ਅਤੇ ਵਿਧਾਨ ਕਾਇਮ ਕਰਨੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਸੁਹਜ ਬਿਰਤੀ ਨੂੰ ਟੁੰਬ ਸਕੇ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਭਾਵਨਾਤਮਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਫੁਲਿਤ ਕਰ ਸਕੇ। ਦਰਅਸਲ, ਸੱਚਾ ਸੰਗੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਹੈ ਵੀ ਕੁਰਬਾਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਅਸਲੋਂ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਪੱਖ ਅਨਿਖੜਵੇਂ ਹਨ। ਕਿਉਂਕਿ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਦੁਖਾਂਤ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਆਪਣੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਕਿੰਨਾ ਹੀ ਵਿਗਿਆਨਕ ਕਿਉਂ ਨਾ ਹੋਵੇ, ਇੱਕਲੀ ਕਾਵ-ਹੇਕ, ਸਿੱਧਾ ਤੇ ਕਰੁਣਾਮਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਾਡੇ ਮਨ ਤੇ ਨਹੀਂ ਪਾ ਸਕਦੀ, ਜੋ ਇਹ ਨਿਗੂਣੀ ਜਿਹੀ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਨਾਲ ਮਿਲਕੇ ਵਰਤੋਂ ਵੇਲੇ ਪਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਜੋ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕਲਾਤਮਿਕ ਤੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਉਹ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਹਜ ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਕੀਮਤਾਂ ਕਦੇ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਤੇ ਚਲਕੇ ਤੇ ਕਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਕਰਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੀ ਹੈ ਕਿ ਸੁਹੱਪਣ ਦੀ ਪਦਾਰਥਿਕ ਏਕਤਾ, ਅਪਣੇ ਭੌਤਿਕ ਢਾਂਚੇ ਨਾਲ ਇਕ ਤੰਗ ਦਰਜੇ ਦੀ ਏਕਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਛੇਤੀ ਹੀ ਕਲਾ ਦੀ ਉਚਤਮ ਏਕਤਾ ਨਾਲ ਤਾਲ ਮੇਲ ਛਡ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਕਲਾ ਆਪਣੀਆਂ ਭੌਤਕ ਹੱਦਾਂ ਦੀਆਂ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਤੋੜਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਜ਼ੰਜੀਰਾਂ ਨੂੰ ਤੋੜਕੇ ਉਪਰ ਉਠਦੀ ਹੈ ਤੇ ਸੁਤੰਤਰ ਹੋ ਕੇ ਸ਼ਾਨ ਨਾਲ ਚਮਕਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿਛੋਂ ਜਾਕੇ ਇਹ ਗੱਲ ਵਿਚਾਰੀ ਜਾਵੇਗੀ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਭੌਤਿਕਤਾ ਦੇ ਨੇਮਾਂ ਨੂੰ ਅੰਨ੍ਹੇਵਾਹ ਤੋੜਕੇ ਨਹੀ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਜਿਸ ਭਾਵਨਾ ਲਈ ਇਹ ਵਿਧਾਨ ਕਾਇਮ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਲਜਾਂਦਿਆਂ ਹੀ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀ, ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਪਰੋਕਤ ਨਿਯਮਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭੌਤਿਕ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਹੀ ਉੱਲੇਖ ਕਰਾਂਗੇ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਪਿਛੋਂ ਵਿਚਾਰਾਂਗੇ।

ਆਰੰਭਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਲਈ ਧੁਨੀ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਸੁਖਾਵੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸ਼ੋਰ (ਰੌਲਾ) ਸਾਡੇ ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਖਾਂਦਾ ਹੈ।

ਕਿਸੇ ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਭਾਵੇਂ ਕਿੰਨੇ ਹੀ ਧਿਆਨ ਨਾਲ ਸੁਣੀਏ ਇਸ ਵਿਚ

ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਜਾਂ ਅੰਤਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਇਸ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਲਗਾਤਾਰ ਅਤੇ ਇਕ ਸਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਸ਼ੋਰ ਤੇਜ਼, ਕ੍ਰਮ ਹੀਣ ਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦੀਆਂ ਨਿਮਯਤ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਹੈ ਜੋ ਬੇਢੰਗੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅੰਤਰ-ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਸਮਝੌਤੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸ਼ੋਰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਉਹ ਧੁਨੀ ਹੈ ਜੋ ਸੁਣਨ ਵਾਲੇ ਲਈ ਅਸਹਿ ਹੋਵੇ। ਇਹ ਇਕ ਪੱਖੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸ਼ੋਰ ਅਪਣੇ ਭੌਤਿਕ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜਿੱਥੋਂ ਤਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਉਪਰੋਕਤ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਇਤਰਾਜ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਕੋਈ ਸੁਰ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਵਿਚ ਨਾ ਲਗਦਾ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਗਲਤੀ ਨਾਲ ਲਗਾ ਦਿਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਵੀ ਸੁਣਨ ਵਾਲੇ ਨੂੰ ਬੁਰਾ ਲਗਦਾ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਬੇਲੋੜੀ ਅਤੇ ਬੇਵਕਤਾ, ਚੰਗੇ ਤੋਂ ਚੰਗਾ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਅਕਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਮਿਲਵਾਂ ਰੂਪ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਇਕ ਕੱਸੀ ਹੋਈ ਤਾਰ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਕ ਵਾਇਲਨ-ਵਾਦਕ ਆਪਣੇ ਆਰੰਭਿਕ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਗਜ ਦੇ ਅਨਜਾਣ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੁਆਰਾ ਜੋ ਸੁਰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦਾ ਉਹ ਸੰਗੀਤਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਬੜੇ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਧੁਨੀ ਮਿਲਵਾਂ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ੋਰ ਦਾ ਪੱਖ ਪ੍ਰਬਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਮਨੁੱਖੀ ਕੰਠ ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਗਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਇਕ ਸਮੇਂ ਤਕ ਕਾਇਮ ਰੱਖਿਆ ਸੁਰ ਸਥਿਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ, ਘਟਦਾ ਜਾਂ ਵਧਦਾ ਨਹੀਂ। ਪਰ ਗੱਲਬਾਤ ਸਮੇਂ ਜਾਂ ਪੜ੍ਹਨ ਸਮੇਂ ਇਹ ਲਗਾਤਾਰ ਵਧਦਾ ਜਾਂ ਘਟਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਜੇ ਭਾਸ਼ਨ ਜਾਂ ਗੱਲ ਬਾਤ ਵਿਚ ਇਹ ਗੁਣ ਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਉਹ ਅਕਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੀ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ, ਉਸ ਦਾ ਮੂਲ ਭਾਵੇਂ ਕੁਝ ਵੀ ਹੋਵੇ ਤਿੰਨ ਗੁਣਾ ਕਰਕੇ ਇਕ ਦੂਸਰੀ ਤੋਂ ਨਖੇੜੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਪਹਿਲਾ ਸੁਰ ਦਾ ਛੋਟਾ-ਵੱਡਾਪਨ ਜਾਂ ਤੀਬਰਤਾ **(Loudness or Intensity)**
ਦੂਜਾ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਉਚਾਈ ਜਾਂ ਤਾਰਤਾ **(Pitch)**।

ਤੀਜਾ ਹੈ ਸੁਰ ਦੇ ਗੁਣ ਜਾਂ ਵਰਗ ਦੇ ਫ਼ਰਕ ਕਾਰਨ **(Timbre)** ਜਾਂ ਧੁਨ ਕਾਰਨ।

ਆਪਣੇ ਮੰਤਵ ਲਈ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤਕ ਸੀਮਤ ਰੱਖਾਂਗੇ ਕਿਉਂਕਿ ਸ਼ੋਰ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਲੋੜੀਂਦਾ ਨਹੀਂ।

ਸੁਰ ਦਾ ਛੋਟਾ-ਵੱਡਾਪਨ ਜਾਂ ਤੀਬਰਤਾ (Loudness)

ਮੁਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੁਰ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਲਈ ਵਰਤੀ ਸ਼ਕਤੀ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਕ ਕਸਿਆ ਹੋਇਆ ਤਾਰ ਜਦੋਂ ਜ਼ੋਰ ਦੀ ਛੇੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਜ਼ਿਆਦਾ ਆਵਾਜ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਤੇ ਜਦੋਂ ਨਰਮੀ ਨਾਲ ਛੇੜਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਆਵਾਜ਼ ਵੀ ਨਰਮ ਹੀ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਪਰੰਤ ਇਸ ਦੇ, ਇਹ ਵੇਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕੱਸੇ ਹੋਏ ਤਾਰ ਦਾ ਸੁਰ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਘਟ ਹੁੰਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤ ਉਕਾਂ ਹੀ ਸੁਣਨ ਤੋਂ ਬੰਦ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਤੀਬਰਤਾ ਸਿਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਸਤਾਰ ਜਾਂ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਖਿਲਾਰ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਥਾਂ ਅਤੇ ਉਸ ਸ਼ਕਤੀ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੈ ਜੋ ਧੁਨੀ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਲਈ ਵਰਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਚਿਰ ਕਾਲ ਤਕ ਕਾਇਮ ਰਖਦੀ ਹੈ।

ਦੂਜੇ ਥਾਂ ਤੇ ਇਹ, ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਖਿਲਰਨ ਜਾਂ ਪ੍ਰਸਾਰ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਮਾਧਿਅਮ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਅਤੇ ਮੁਟਾਈ ਆਦਿ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਅੰਤਲੀ ਗੱਲ, ਤੀਬਰਤਾ ਸੁਣਨ ਵਾਲੇ ਦੀ, ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਦੇ ਸਾਧਨ ਤੋਂ ਦੂਰੀ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਇਕ ਆਈਸੋਟਰੋਪਿਕ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿਚ ਇਹ ਦੂਰੀ ਦੇ ਵਰਗ ਦੀ ਉਲਟੀ ਮਾਤਰਾ ਜਿੰਨੀ ਭਿੰਨਤਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੂਣੀ ਵਿਥ ਤੇ ਤੀਬਰਤਾ ਚਾਰ ਗੁਣਾ ਘਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਤਿੰਨ ਗੁਣੀ ਵਿਥ ਤੇ 9 ਗੁਣਾ ਘਟ ਜਾਦੀ ਹੈ।

ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਦੇ ਆਮ ਨਿਯਮ ਉਪਰੋਕਤ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਕਤੀ ਅੰਤਰ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਕਿਸੇ ਨਾਲੀ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਕਿਸੇ ਚੋਖੀ ਦੂਰੀ ਤੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਘਟਦੀ ਸਗੋਂ ਇਕ ਸਾਰ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ **ਟਿਊਨਿੰਗ ਫੋਰਕ (Tuning Fork)** ਦਾ ਸੁਰ ਜਦੋਂ ਉਹ ਕਿਸੇ ਖੋਖਲੇ ਬਕਸ ਜਾਂ **ਸਾਂਊਡਿੰਗ ਬੋਰਡ** ਤੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਉੱਚਾ ਲਗਦਾ ਹੈ, ਉਸਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਤੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਸਾਧਾਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਆਵਾਜ਼ ਘੱਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਾਰ ਵੀ ਬਕਸ ਉਸ ਕਾਂਟੇ ਨਾਲ ਜ਼ਬਰਦਸਤੀ ਆਵਾਜ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਉਦੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹਾਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਮੁਢਲੀ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਮੰਗ ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਵਧ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਛੇਤੀ ਖਤਮ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ।

ਧੁਨੀ ਉਤਪਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਮਧਿਅਮ ਜਦੋਂ ਇਕੋ ਜਿੰਨਾ ਕੰਪਨ-ਸਮਾਂ ਰੱਖਦੇ ਹੋਣ ਤਾਂ ਉਹ ਇਕ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿਚ ਉਤਪਨ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਬਣਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਹਾਇਕ ਕੰਪਨ ਜਾਂ ਗੰਜ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮਾਧਿਅਮ ਭਾਵੇਂ ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਨਾਲ ਸਰੀਰਕ ਨੇੜ ਨਾ ਵੀ ਰੱਖਦੇ ਹੋਣ ਪਰੰਤੂ

ਇੱਕੋ ਕੰਪਨ ਸਮਾਂ ਹੋਣ ਤੇ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਛੋੜ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਿਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਮੂਲ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਹੋਰ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਤੇ ਉੱਚਾ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਬਣਤਰ ਅਜਿਹੀ ਰੱਖੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਆਵਾਜ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਰ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਜੰਤਰ ਜਾਂ ਭਾਗ ਵੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਉਤਪਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਜੰਤਰਾਂ ਨਾਲ ਰੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਆਵਾਜ਼ ਉਤਪਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਯੰਤਰ ਲੋੜੀਂਦੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਆਵਾਜ਼ ਉਤਪਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਦੂਜੇ ਗੂੰਜਵੇਂ ਬਕਸ, ਤੂੰਬੇ ਜਾਂ ਘੁੜਜ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਇਸ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਬਝਵੀਂ ਰੱਖਦੇ ਹਨ ਤੇ ਫੈਲਣ ਤੋਂ ਰੋਕਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਵਧਾਈ ਰੱਖਦੇ ਹਨ।

ਭੌਤਿਕਤਾ ਤੇ ਨਿਯਮਾਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾ, ਜੋ ਧੁਨੀ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦਾ ਆਤਮਮੁਖੀ ਪੱਖ ਵੀ ਹੈ। ਇਕ ਸੁਰ ਜੋ ਸਧਾਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਸੁਣਿਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਆਮ ਤੌਰ ਕੇ ਨਹੀਂ ਸੁਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਜਾਂ ਉਹ ਕਿਸੇ ਦੂਸਰੇ ਦੁਆਰਾ ਦਬਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਬੋਲ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵਿਰੁਧ ਚਲੀ ਜਾਂਦੀ ਗੱਡੀ ਦੇ ਸ਼ੋਰ ਵਿੱਚ ਗਾਉਣ ਵਾਲਾ ਆਦਮੀ, ਗੱਡੀ ਖੜੀ ਹੋਣ ਤੇ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਉਚਾਈ ਤੇ ਹੈਰਾਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਤਿ ਸੂਖਮ ਪੱਖ ਦਿਨ ਵੇਲੇ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਾਣੇ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦੇ, ਕਿਉਂਕਿ ਆਮ ਸ਼ੋਰ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਵਧੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਰਾਤ ਨੂੰ ਸ਼ੋਰ ਘਟ ਜਾਣ ਤੇ ਟਿਕਾਉ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਸੰਮੇਲਨਾਂ ਲਈ ਰਾਤ ਦਾ ਸਮਾਂ ਵਧੇਰੇ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸਵਰ ਪੱਧਰ ਜਾਂ ਉਚਾਈ ਜਾਂ ਤਾਰਤਾ (Pitch)

ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਦਾ ਦੂਜਾ ਗੁਣ ਤਾਰਤਾ, ਸਵਰ ਪੱਧਰ ਜਾਂ ਉਚਾਈ ਹੈ। ਇਹ ਧੁਨੀ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿ-ਸੰਕਟ ਉਤਪਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਕੰਪਨਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਤਾਰਤਾ ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ ਦੇ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਤੋਂ ਸੁਤੰਤਰ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦੀ ਤਾਰਤਾ ਘੜੀ ਦੇ ਪੈਂਡੂਲਮ ਵਾਂਗ ਉਨੀ ਹੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਰ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਮਧਮ ਜਾਂ ਧੀਮਾ ਹੋ ਜਾਵੇ।

ਇਹ ਗੱਲ ਲੱਭੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਮਨੁੱਖੀ ਕੰਨ 20 ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 38,000 ਪ੍ਰਤਿ ਸਕਿੰਟ ਕੰਪਨ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਨੂੰ ਸੁਣ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਪੱਧਰ ਤਕਰੀਬਨ ਇਹੀ ਹੈ ਪਰ ਉਪਰਲੀ ਪੱਧਰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਆਦਮੀਆਂ ਲਈ ਭਿੰਨ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਬੁੜ੍ਹਾਪੇ ਵਿਚ ਕਾਫੀ ਘਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਹੱਦ ਵਿਚਲੇ ਸਾਰੇ ਸੁਰ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦੇ।

ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਭੱਦੇ ਜਿਹੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲਈ ਵੀ ਘੱਟੋ ਘੱਟ 30 ਕੰਪਨ ਪ੍ਰਤਿ ਸੈਕਿਟ ਹੋਣੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹਨ। ਉਪਰਲੀ ਹੱਦ ਤਕਰੀਬਨ 4000 ਹੈ।

ਭਾਵੇਂ ਕਈ ਸਾਜ਼ ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੱਦਾਂ ਵਿਚਲੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਗਾਇਨ (Vocal) ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਇਸ ਹਦ ਨੂੰ ਹੋਰ ਸੌੜਿਆ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਕਿਸੇ ਗਾਇਕ ਦੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਕਸਿਤ ਆਵਾਜ਼ ਵੀ ਤਿੰਨ ਸਪਤਕਾਂ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦੀ।

ਕਿਸੇ ਕੱਸੀ ਹੋਈ ਤਾਰ ਦੀ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਉਸ ਦੀ ਕੰਪਨ ਲੰਬਾਈ ਦੇ ਅੱਧ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਬਦਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਇਵੇਂ, ਜੇ ਲੰਬਾਈ ਨੂੰ ਅੱਧਾ ਕਰ ਦਿਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਤਾਰਤਾ ਜਾਂ ਸੁਰ ਉਚਾਈ ਦੁਗਣੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਲੰਬਾਈ ਨੂੰ ਇਕ ਤਿਹਾਈ ਕਰ ਦਿਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਪੱਧਰ ਤਿੰਨ ਗੁਣਾ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਕ ਤਾਰ ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਅੰਦੋਲਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਅੰਦੋਲਨ ਦੇ ਭਾਗ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਤਾਰ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਸੁਰ ਮਿਸ਼ਰਤ ਵਰਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਕਈ ਅੰਸ਼ ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਸ਼ੁੱਧ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਬਣਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਦੇ ਅਨੁਨਾਦ ਜਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅੰਸ਼-ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਅਨੁਨਾਦਾਂ ਦੀ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ, ਕਦੋਂ ਤੇ ਕਿੰਨੀ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਤਾਰ ਨੂੰ ਹਲਾਇਆ ਜਾਂ ਟੁੰਬਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਗਾਨ (Timbre)

ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰ ਦਾ ਤੀਜਾ ਲੱਛਣ ਇਸ ਦਾ ਗੁਣ ਹੈ। ਇਹ ਕੰਪਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੈ ਜੋ ਅੰਸ਼ਕ-ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਉਭਾਰ ਜਾਂ ਮਹੱਤਾ ਦੁਆਰਾ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉੱਤਪਨ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਗੁਣ ਜਾਂ ਲੱਛਣ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਸਾਰੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਬਣਤਰ, ਹਿੱਸਿਆਂ (material) ਅਤੇ ਵਜਾਉਣ ਦੇ ਢੰਗ ਵਿਚ ਅੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਉਤਪਨ ਅਨੁਨਾਦਾਂ ਜਾਂ ਅੰਸ਼ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ ਵੀ ਅੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲੀ ਮਹੱਤਤਾ ਜਾਂ ਉਭਾਰ ਵਿਚ ਵੀ ਅੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਗੁਣ ਵੱਖਰੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਤਾਰ ਦੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਸੁਰ ਹੀ ਅੰਸ਼-ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਸਹਾਇਕ ਨਾਦਾਂ ਵਿਚ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਅਨੁਨਾਦ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰ ਦੇ ਸਹੀ ਸਹਾਇਕ ਨਾਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਧੌਖਣੀ ਵਾਲੇ ਸਾਜ਼ ਤੇ ਟੱਲੀਆਂ ਜਿਹੇ ਸਾਜ਼ ਇਸ ਗੁਣ ਵਿਚ ਇੰਨੇ ਚੰਗੇ ਨਹੀਂ

ਹੁੰਦੇ। ਇਸ ਲਈ ਤਾਰ ਦੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਸੁਰ ਸੰਗੀਤਕ ਗੁਣਾਂ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਦੂਜੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਉਚਾਈ ਜਾਂ ਤਾਰਤਾ ਦੇ ਸੁਰ ਇੰਨੇ ਭਰਪੂਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਇਸ ਲਈ ਤਾਰ ਵਾਲੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਪਰਖ ਲਈ ਕੰਨਾਂ ਦਾ ਨਾੜੀ ਤੰਤਰ (Mechanism) ਇਕ ਅਜੀਬ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਕੇਵਲ ਅਸਲੀ ਜਾਂ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੁਣਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਸੰਵਾਦੀ ਤੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਵੀ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਸਮਿਲਤ ਸੁਰ ਕੰਨਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਉਤਪਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਭਾਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਹ ਸਮਿਲਤ ਸੁਰ ਕੰਨਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਮਿਲਕੇ ਸੁਣਦੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨੂੰ ਕਾਫੀ ਹਦ ਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੋਹਣੀ ਮਿਸਾਲ ਪੁਰਾਣੇ ਗਰਾਮੋਫੂਨ ਰੀਕਾਰਡ ਹਨ। ਉਨ੍ਹੀ ਦਿਨੀਂ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਹਾਰਨ ਛੋਟੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਤੇ ਇਹ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਭਾਰੇਪਨ ਨੂੰ ਛਾਣ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਕੰਨਾਂ ਦਾ ਨਾੜੀ ਤੰਤਰ ਆਰੰਭਿਕ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸਮਸੁਰਾਂ ਤੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਭਾਰੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਪੁਨਰ-ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਂਗ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰ ਦੀ ਤਾਰਤਾ ਜਾਂ ਉਚਾਈ ਸਾਇਰਨ ਦੁਆਰਾ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਲੱਭੀ ਜਾਂ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੰਪਨ ਦੀ ਅਸਲੀ ਗਿਣਤੀ ਦੀ ਲੋੜ ਘੱਟ ਹੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ, ਅੰਤਰ ਜਾਂ ਵਕਫ਼ੇ ਤੋਂ ਮਾਪਦਾ ਹੈ।

ਵਿਚਲਾ ਅੰਤਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕੰਪਨ ਦਾ ਆਪਸੀ ਅਨੁਪਾਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਆਮ ਤਜ਼ਰਬਾ ਹੈ ਕਿ ਕੁਝ ਅੰਤਰਾਲ (Intruals) ਸੰਵਾਦ ਵਾਲੇ ਤੇ ਕੁਝ ਅੰਤਰਾਲ ਵਿਵਾਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਵਿਵਾਦ ਦਾ ਕਾਰਨ ਡੋਲ (Beats) ਦਾ ਪੈਦਾ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਦੋ ਅੱਡ ਅੱਡ ਕੰਪਨ-ਗਤੀਆਂ ਕਿਸੇ ਮਾਧਿਅਮ ਜਾ ਜੰਤਰ ਵਿਚ ਹਿਲਜੁਲ ਜਾਂ ਧੁਨੀ ਦੀਆਂ ਲਹਿਰਾਂ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਲਹਿਰਾਂ ਕਦੇ ਤਾਂ ਆਪਸ ਵਿਚ ਸਹਿਯੋਗ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਕਦੇ ਵਿਰੋਧ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਫਲ ਸਰੂਪ ਨਾ-ਬਰਾਬਰ ਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਡੋਲ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਰੋਧੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਸ਼ੋਰ ਜਿਹਾ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਡੋਲ ਦੀ ਮਿਣਤੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕੰਪਨ ਦੀ ਗਤੀਆਂ ਦੇ ਫ਼ਰਕ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੈ।

ਬਹੁਤ ਮਧਮ ਜਿਹਾ ਡੋਲ ਸੁਣਨ ਨੂੰ ਇੱਨਾਂ ਖਰ੍ਹਵਾ ਨਹੀਂ ਲਗਦਾ ਪਰ ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਇਸ ਦੀ ਗਤੀ ਵਧਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਿਉਂ ਤਿਉਂ ਇਸ ਦਾ ਖਰਵਾਪਣ ਵੀ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਇਹ ਆਪਣੀ ਸਿਖਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਜੇ ਡੋਲ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਹੋਰ ਵੀ ਵਧਾ ਦਿਤੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਖਰਵਾਪਨ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਘਟਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਕਦੇ ਕਦੇ ਜਾਂਦੀਆਂ ਚੋਟਾਂ ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੇਣ ਲਗ ਪੈਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਜਿਸ ਪੱਧਰ ਜਾਂ ਹਦ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਡੋਲ ਤੋਂ ਉਤਪਨ ਅਸੰਗਤੀ (Dissonance) ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਉਹ ਵੱਖ ਵੱਖ ਕੰਪਨ ਗਤੀਆਂ ਵਿਚ ਅੜਰੀ ਹੈ। ਨਿਚਲੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਘਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਉਤਾਂਹ ਵੱਲ ਜਾਣ ਨਾਲ ਵੱਧ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਵਿਗਿਆਨੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਵਿਵਾਦੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਅੰਤਰ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਸੁਰ ਅੰਤਰ ਇਕ ਚੁਥਾਈ ਸੁਰ ਅੰਤਰ ਸੈਮੀਟੋਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਵਿਵਾਦਿਤਾ (Minor third) ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਅੰਤਰ ਵੱਧਦਾ ਹੈ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਘਟਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਤੱਕ ਅਪੜਦਿਆਂ ਲਗ-ਭਗ ਖਤਮ ਹੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਅਸੀਂ ਇਹ ਜਾਣਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਕੱਸੀ ਹੋਈ ਤਾਰ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਸੁਰ ਮਿਸ਼ਰਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸਮਸੁਰ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਇਹ ਅੰਸ਼ਕਰ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਅਭੇਦ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸਾਧਾਰਨ ਤੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਅਨੁਪਾਤ ਪੈਦਾ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕਰਕੇ ਸਮਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਅੰਕਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਥੇ ਹੀ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਦੇ ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦੀਪਨ ਨੂੰ ਲਭਣ ਦੀ ਕੁੰਜੀ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੇਕਰ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਾਧਾਰਨ ਅਨੁਪਾਤ 1 : 2:, 2 : 3 ਆਦਿ ਹੈ ਤਾਂ ਕੋਈ ਡੋਲ ਪੈਦਾ ਹੋ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਜਾਂ ਜੇ ਪੈਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਅਜਿਹਾ ਸੁਰ ਉਤਪਨ ਕਰੇਗਾ ਜੋ ਮੁੱਢਲੇ ਵਿਚ ਹੀ ਅਭੇਦ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਗੁਣ ਨੂੰ ਵਧਾਏਗਾ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾ ਦੀ ਨਵੇਕਲੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਵਾਦਿਤਾ, ਸੁਰਵਾਦਿਤਾ (Consonance) ਜਾਂ ਮੇਲ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਵਾਦਿਤਾ ਦੇ ਦਰਜੇ ਹਨ ਜੋ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸਮਸੁਰਤਾ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਸੁਰ ਦੂਜੇ ਸੁਰ ਦਾ ਸਿਧਾ ਅੰਸ਼ਕਸੁਰ ਹੈ ਤਾਂ ਵਾਦਿਤਾ ਪੂਰਨ ਜਾਂ ਅਸੀਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਪਹਿਲੇ ਵਰਗ ਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਸਿਧਾ ਅੰਸ਼ਕਸੁਰ ਨਾ ਹੋਵੇ ਸਗੋਂ ਕਿਸੇ ਤੀਜੇ ਸੁਰ ਰਾਹੀਂ ਇਹ ਸੰਬੰਧ ਕਾਇਮ ਹੁੰਦਾ ਹੋਵੇ, ਤਾਂ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਭਾਵੇਂ

ਸੰਪੂਰਨ ਜਾਂ ਅਸੀਮ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗੀ ਪਰ ਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੋਈ ਇਹ ਦੂਜੇ ਵਰਗ ਦੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਨੇੜੇ ਦੇ ਸਮਸੁਰ ਦੂਰ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਰਖਦੇ ਹੋਣਗੇ।

ਸਮਸੁਰ ਅੰਕਸ਼ਸੁਰ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਦੂਰੀ ਡੋਲ ਦੇ ਅੰਤਰ ਦੀ ਸਤਵੇਂ ਸਮਸੁਰ ਤੋਂ ਦੂਰੀ ਤੱਕ ਦੀ ਵਿਥ ਤੱਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਘਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਵਲ ਵਧਣ ਲਗ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਅਖੀਰ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਛੇਵੇਂ ਅੰਸ਼ਕ-ਸੁਰ ਤੋਂ ਟਪਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਉਚੇ ਅੰਸ਼ਕ-ਸੁਰ ਇਤਨੇ ਮਹੀਨ ਜਾਂ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਤੇ ਹੋਰ ਵਿਚਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਲੌੜ ਨਹੀਂ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੇਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਜਿੰਨਾ ਸਿਧਾ ਤੇ ਨੇੜੇ ਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਉਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਉਤਪਨ ਸਵਾਦਿਤਾ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੋਵੇਗਾ।

ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਸੰਬੰਧ ਅਸੀਮ ਜਾਂ ਸਪੂਰਨ ਵਾਦਿਤਾ, ਪੂਰਨ ਵਾਦਿਤਾ, ਅਪੂਰਨ ਵਾਦਿਤਾ, ਅਪੂਰਨ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਜਾਂ ਪੂਰਨ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਆਦਿ ਦਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਕੱਲੇ ਅੰਸ਼ਕ-ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਨੀ ਹੀ ਕਾਫੀ ਨਹੀਂ। ਸਮਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆ ਲੜੀਆਂ ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਵਿਚਕਾਰ ਦੇ ਮੇਲਵੇਂ ਅੰਤਰਾਲ ਜੁਟਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਸਗੀਤ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਤਦ ਵੀ ਸਗੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਚੇ ਸੁਰਾਂ ਤੱਕ ਸੀਮਿਤ ਕਰਨਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਇਸ ਦੇ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਤਕ ਦੀ ਛਾਲ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚਕਾਰ ਹੋਰ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ 2:3, 3:5, 4:5 ਆਦਿ ਸਵਾਦੀ ਅਨੁਪਾਤਾਂ ਨੂੰ ਜੋ ਪਹਿਲੀਆਂ ਕੁਝ ਸਮਸੁਰ ਲੜੀਆਂ ਜੁਟਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਸਿਆਣਪ ਨਾਲ ਵਰਤਨ ਨਾਲ ਲੋੜੀਂਦੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਇਕ ਸਮੂਹ ਜਾਂ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਚਲੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ (Individual) ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦੀ ਹੋਣ ਲਈ ਉਪਰੋਕਤ ਅਨੁਪਾਤ ਜ਼ਰੂਰ ਵਰਤਨੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ-ਸਮੂਹ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਆਸਾਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਸੀਂ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਤੇ ਜਾਣ ਲਈ ਇਹ ਸਿਟਾ ਕਢਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਕ੍ਰਿਆਤਮਿਕ (Practical) ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਹੀ ਜਾਨਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਸਗੀਤ ਚਾਹੇ ਰਾਗਾਤਮਕ ਹੋਵੇ ਭਾਵੇਂ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ (ਪੱਛਮੀ) ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੋ, ਤਿੰਨ ਜਾਂ ਚਾਰ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ (Chords) ਬਣ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਕੋਰਡ ਦਾ

ਅਰਥ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਤਿੰਨ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੇ ਦੋ ਕੋਰਡਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਹੀ ਚਾਰ ਜਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ।

ਦੋ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸੁਰ-ਸਮੂਹ ਮੇਜਰ ਕੋਰਡ ਤੇ ਮਾਈਨਰ ਕੋਰਡ ਕਹਿਲਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਆਧਾਰ ਸ਼ਿਲਾ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਤਿੰਨ ਸੁਰ ਜਿਨ੍ਹਾ ਵਿਚਕਾਰ 4 : 5 : 6 ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਮੇਜਰ (ਵੱਡਾ) ਕੋਰਡ ਕਹਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਮਾਈਨਰ ਕੋਰਡ ਵਿਚਕਾਰ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ 10 : 12 : 15 ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ।

ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾ ਵਿਚੋਂ ਸਿਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕੋਰਡ ਜਾਂ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ । ਪਰ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਤੰਬੂਰਾ (Drone) ਲਗਾਤਾਰ ਵੱਜਦੇ ਸੁਰ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨਾਲ ਕਾਇਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ, ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਕੰਠ ਤੋਂ ਗਾਇਆ ਜਾਵੇ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਸਾਜ਼ ਤੋਂ ਵਜਾਇਆ ਜਾਵੇ, ਟੌਨਿਕ ਕੋਰਡ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਜਾਂ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਸੁਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ।

3

ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰ-ਸਪਤਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਸੁਮੇਲ ਅੰਤਰਾਲ, ਇਕ ਸੁਰ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਸੁਰ ਤਕ ਜਾਣਾ ਬੜਾ ਸੁਖਾਲਾ ਕਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਸੁਮੇਲ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਇਹ ਸਚ ਹੈ ਕਿ ਚੋਣ ਦੇ ਖੇਤਰ ਨੂੰ ਚੌੜਾ ਕਰਨ ਲਈ, ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੁਮੇਲ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ, ਅਮੇਲ ਨੂੰ ਵੀ ਉਪਯੋਗੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਪਰ ਅਜਿਹੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਚਿਰ ਤਕ ਕਾਇਮ ਨਹੀਂ ਰਹਿਣ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੁਮੇਲ ਵਿਚ ਹੀ ਲਿਆ ਕੇ ਮੁਕਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਕ ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰ ਸਪਤਕ, ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਤੋਂ ਇਸ ਦੇ ਅੱਠਵੇਂ ਜਾਂ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਤਕ, ਅਜਿਹੇ ਕਲਾਤਮਿਕ ਦਰਜਿਆਂ ਦਾ ਹੀ ਸਮੂਹ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਅਤੇ ਅਮੇਲਾਂ ਦੇ ਭੌਤਿਕ ਮਹਤਵ ਦਾ ਗਿਆਨ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਤਕਰਸ਼ੀਲ ਆਧਾਰ ਤੇ ਘੜਣ ਅਤੇ ਸਮਝੇ ਜਾਣ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਚਿਰ ਲੱਗਾ।

ਸੁਰ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਪਿਛੇ ਇਕ ਲੰਮਾ ਇਤਿਹਾਸ ਹੈ, ਜਿਸ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨਾਲ ਆਧੁਨਿਕ ਸਪਤਕਾਂ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਰਿਵਾਜਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਆਸਾਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਵਿਕਾਸ ਨੂੰ ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਏਥੇ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸਾਰੀਆਂ ਕੌਮਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਦੋ ਵੱਡੇ ਗੁਣ ਪਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਲੈ-ਬੱਧ ਗਤੀ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਦਰਜਿਆਂ ਦਾ ਅਮਲ ਜਾਂ ਕਿਰਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਰਜਿਆਂ ਨੂੰ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤਕ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਹੈ। ਸਮਸੁਰ ਲੜੀਆਂ ਦੇ ਗਿਆਨ ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੁਮੇਲ ਅਤੇ ਰਚਨਾ ਦਾ ਸਾਧਾਰਨ ਵਿਧਾਨ, ਆਪਣੇ ਵਿਚ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਦੀ ਕੁੰਜੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਮਸੁਰ ਲੜੀਆਂ ਦਾ ਗਿਆਨ ਪਿਛਲੇਰੀਆਂ ਸਦੀਆਂ ਦਾ ਕੰਮ ਸੀ। ਪਹਿਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਅੱਠਵੇਂ ਅਤੇ ਪੰਜਵੇਂ ਕੇਵਲ ਦੋ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਹੀ ਪਤਾ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਅਠਵਾਂ ਜਾਂ ਤਾਰ

ਸ਼ਡਜ ਪਹਿਲੇ ਦੀ ਹੀ ਨਕਲ ਸੀ। ਪੰਜਵਾਂ ਹੀ ਅਜਿਹਾ ਅੰਤਰਾਲ ਜਾਂ ਵਕਫਾ ਸੀ ਜੋ ਸਪਸਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਪੂਰਨ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲਾ ਸੀ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪਹਿਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਜਾਣੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਿਧ ਅਤੇ ਉਲਟੇ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਿਆ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਯੂਰਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿਧ ਪੈਥਾਗੋਰਸ ਨੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ-ਦੂਈ-ਅੰਤਰਿਕ (Diatonic) ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨਿਮਨ-ਲਿਖਤ 'ਪੰਜਵੀਂ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ' ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ :

F C G D A E B
ਮ ± ਸ ± ਪ ± ਰੇ ± ਧ ± ਗ ± ਨੀ

ਜਦੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਲਿਖੀਏ ਤਾਂ :

C D E F G A B C
ਸ ਰ ਗ ਮ ਪ ਧ ਨੀ ਸਾ (ਸਾਂ)

ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਨੁਪਾਤ : 1, $\frac{9}{8}$, $\frac{81}{64}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{27}{16}$, $\frac{243}{128}$, 2 ਆਰੰਭ ਜਾਂ C ਮੁਢਲੇ ਸਾ ਵਲ ਇਹ ਹੈ :

ਅਤੇ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਅੰਤਰਾਲ ਸਮੇਤ ਇਵੇਂ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ :

C D E F G A B C
ਸ ਰ ਗ ਮ ਪ ਧ ਨੀ ਸਾਂ

$\frac{9}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{256}{243}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{256}{243}$

ਇਥੇ ਸਪਤਕ ਘੜਨ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਭਾਵੇਂ ਸਾਧਾਰਨ ਹੈ ਪਰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੁਰ ਦਾ ਆਰੰਭ, ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸੁਰ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਦੁਰੇਡਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਇਕ ਦਾ ਅਨੁਪਾਤ ਬਹੁਤ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਹੈ। $\frac{256}{243}$ ਦਾ ਅੰਤਰਾਲ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਦੋ ਵਾਰੀ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਮੂਲੋਂ ਹੀ ਸਾਧਾਰਨ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਪੈਥਾਗੋਰਸ ਦਾ ਪੰਜਵਿਆਂ ਦਾ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੋਰ ਤੇ ਅਸਮਸੁਰ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਅੱਗੇ ਜਾਕੇ ਸੰਗੀਤਕ ਸੋਮਿਆਂ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਪੁਰਾਣੇ ਯੂਨਾਨੀ ਲੋਕ ਹਿੰਦੂਆਂ ਵਾਂਗ 6 ਨਵੀਆਂ ਸੁਰ ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰ ਲਿਆ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਅਜਿਹਾ ਪੰਜਵਿਆਂ ਦੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਹਰ ਸੁਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਰੰਭ ਸੁਰ ਬਣਾ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਪੈਥਾਗੋਰਸ ਦਾ ਸੁਰ ਸਪਤਕ, ਹਾਰਮਨੀ (Harmony) ਅਤੇ ਮੈਲੋਡੀ (Melody) ਦੀਆਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਪੂਰੀਆਂ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਰਦਾ। ਇਸ ਸ਼ੁੱਧ ਪੰਜਵਿਆਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਦਾ ਆਪਣਾ ਸਮਾਂ ਸੀ ਤੇ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਇਸ ਤੋਂ ਚੰਗੇਰੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਹੋਣਾ ਕੁਦਰਤੀ ਸੀ। ਇਕ ਦੂਜਾ ਦੋਸ਼ ਇਸ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਨਾ ਬਰਾਬਰ ਅਤੇ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਕਾਰਨ, ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਅਦਲਾ ਬਦਲੀ, ਨਿਰਦੋਸ਼ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹੀ ਗੱਲ ਉਤਪਨ ਸਪਤਕਾਂ ਤੇ ਵੀ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਅਤੇ ਅਠਵੇਂ ਜਾਂ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਬਰਾਬਰ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਣਾ ਠੀਕ ਸਮਝਿਆ ਗਿਆ। ਇਸਨੂੰ ਟੈਮਪਰਡ ਸਪਤਕ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਆਦਰਸ਼ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਕੁਝ ਵੱਧ ਘਟ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਟੈਮਪਰਡ ਸਪਤਕ ਦੇ ਅਗਲੇਰੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਜਿਓਮੈਟਰਿਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਆਪਣੇ ਪੜੋਸੀਆਂ ਤੋਂ ਇਕੋ ਜਿੰਨੇ ਅੰਤਰ ਤੇ ਸਥਿਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਇਕ ਚੌਥਾਈ ਸੁਰ ਜਾਂ ਸੈਮੀਟੋਨ (Semi-tone) ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਟੈਮਪਰਡ ਸਪਤਕ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਸਰਲ ਜਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਲ ਨਿਸਚਿਤ ਕੀਤੇ ਸੁਰਾਂ ਵਾਲੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਨਾਲ ਖ਼ਾਸ ਸਹੂਲਤ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਆਪਣਾ ਆਧਾਰ-ਸੁਰ, ਵਿਚਕਾਰ ਅੰਤਰਾਲ ਨੂੰ ਤਬਦੀਲ ਕੀਤੇ ਬਿਨਾ ਹੀ ਬਦਲ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਸੁਰ-ਸਪਤਕ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਅਤੇ ਅਠਵੇਂ (ਸਾਂ), ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੋਰ ਕੋਈ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਮੈਲੋਡੀਆਂ ਜਾਂ ਰਾਗ ਕਦੇ ਸਹੀ ਤੇ ਸੁੱਚੇ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੇ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਵੀ ਕਦੇ ਪੂਰਨ ਜਾਂ ਸ਼ੁਭ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਬਰਾਬਰ ਕੀਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਕੁਝ ਬੇਸੁਰਾ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਛੇਤੀ ਹੀ ਨੀਰਸ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਇਕ ਸਪਤਕ ਨੂੰ 22 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ ਮਾਈਕਰੋਟੋਨਲ (Microtonal) (ਛੋਟੇ ਛੋਟੇ) ਵਕਫ਼ਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਸਾਰਾ ਸਰੁਤੀ ਸਿਧਾਂਤ ਤਕਰੀਬਨ 10 ਲਾਈਨਾਂ ਵਿਚ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਕੁਲ ਮਿਲਾਕੇ 14 ਬੰਦਾਂ ਵਿਚ ਸਾਰੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਬੰਦਾਂ ਦੀ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਵਿਆਖਿਆ ਰਾਹੀਂ ਕਈ ਲੋਕ ਇਹ ਸਮਝਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਹ ਅੰਤਰਾਲ ਬਰਾਬਰ ਤੇ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਹਨ। ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਵੀ ਸਪਤਕ ਦੇ 12 ਅੰਤਰਾਲ ਦੀ ਥਾਂ 22 ਸਮਾਨ ਅੰਤਰਾਲ ਵਾਲਾ ਇਕ ਟੈਮਪਰਡ ਸਪਤਕ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਟੈਮਪਰਡ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਦੁਗਣੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਘਟ ਗਲਤੀ ਹੋਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਲਈ ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਅੰਤਰ, ਆਦਰਸ਼ ਜਾਂ ਸਮਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨੇੜੇ ਹੋਣਗੇ। ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਵਿਚ ਵੀ ਪੱਛਮੀ ਸਪਤਕ ਵਾਂਗ ਹੀ ਟੈਮਪਰਡ ਹੋਣ ਤੇ ਉਹ ਹੀ ਖ਼ਾਮੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਵੀ ਆਦਰਸ਼ਕ ਤੌਰ ਤੇ ਪੂਰਨ-ਸਪਤਕ ਦੀ ਥਾਂ ਨਹੀਂ ਲੈ ਸਕਦਾ।

ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਰੁਤੀ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨੂੰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਗਿਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨੂੰ ਰ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਮੰਨ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ ਤਦ ਆਂਰੰਭਕ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਅਠਵੇਂ (ਸਾਂ) ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਅੰਤਰ 22 ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਅੰਤਰਾਂ ਜਾਂ ਸਰੁਤੀਆਂ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ

ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ/ਪ੍ਰਾਰੰਭ ਸ਼ਡਜ $=\frac{2}{1}=$ ਰ 22

$\therefore$ ਰ = ਇਕ ਸਰੁਤੀ $=\frac{1}{22}$

ਇਸ ਲਈ ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਅੰਤਰਾਲ ਵਿਚਕਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਲੱਭੀਏ ਅਤੇ ਉਸ ਗਿਣਤੀ ਨੂੰ ਖ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਮੰਨ ਲਈਏ ਤਾਂ ਖ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਇਉਂ ਹੋਵੇਗੀ।

$\frac{\text{ਖ}}{2^{22}}$ = ਦਿੱਤਾ ਹੋਇਆ ਅੰਤਰਾਲ (ਪੰਜਵਾਂ, ਚੌਥਾ ਆਦਿ)।

ਨਿਮਨਲਿਖ਼ਤ ਨਕਸ਼ਾ, ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਦੁਆਰਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੇ ਅੱਡਰੇ ਅੱਡਰੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਦਾ ਪੁਰਾਤਨ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚ ਦਿੱਤੀ ਗਿਣਤੀ ਨਾਲ ਟਾਕਰਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੇ ਕਿਥੋਂ, ਗਿਣਤੀ ਦੁਆਰਾ ਅਨੁਮਾਨੇ ਸਪਤਕ ਤੋਂ ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਭਿੰਨ ਹੈ :

ਅੰਤਰਾਲ	ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਖ ਦਾ ਮੁੱਲ (ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ)— ਅੰਤਰਾਲ।	ਪੁਰਾਤਨ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰਕਾਰਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸਰੁਤੀ ਦਾ ਮੁੱਲ।
ਅੱਠਵਾਂ (ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ)	22	22
ਪੰਚਮ (ਪੰਜਵਾਂ)	12.86	13
ਮੱਧਮ (ਚੌਥਾ)	9.14	9
ਪੂਰਨ (ਤੀਜਾ)	7.08	7
ਅੱਧਾ ਤੀਜਾ (ਗੰਧਾਰ ਕੋਮਲ)	5.78	6
ਪੂਰਾ ਸੁਰ (ਰਿਸ਼ਵ ਸ਼ੁੱਧ)	3.72	4
ਅੱਧਾ ਸੁਰ (ਕੋਮਲ ਰੇ)	3.36	3
ਚੌਥਾਈ	2.06	2

ਇਸ ਪੜਾ ਤੇ, ਸਰੁਤੀ-ਸਪਤਕ ਵਾਦ-ਵਿਵਾਦ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪੱਖ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਨਾ ਵੀ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਚਿਰਾਂ ਤੋਂ ਝਗੜੇ ਦੀ ਜੜ ਬਣਿਆ ਰਿਹਾ ਅਤੇ ਜਿਸ ਨੇ ਅਜ ਤਕ ਮਹਾਨ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦਾ ਵਿਰੋਧੀ ਬਣਾਈ ਰਖਿਆ ਹੈ।

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਅਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗ ਦੇਵ ਨੇ ਹਰ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਦਾ ਖ਼ਾਸ ਨਾਂ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜ ਵੱਡੀਆਂ ਜਾਤੀਆਂ ਜਾਂ ਵਰਗਾਂ[1] ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਵਰਗੀ-ਕਰਨ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਇਹ ਸਮਝ ਲਿਆ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਅਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗ ਦੇਵ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਨੂੰ ਬਰਾਬਰ ਨਹੀਂ ਸਨ ਮੰਨਦੇ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਰੁਤੀਆ ਵਿਚ ਵੀ ਕੁਝ ਤੀਬਰ ਤੇ ਤੀਬਰਤਰ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਕੋਮਲਤਰ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਮੱਧ ਵਾਲੀ ਪਰਮਾਣਿਕ ਅੰਤਰਾਲ ਸੀ। ਜੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਰਾਤਨ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਗੱਲ ਤੋਂ ਮੁਨਕਰ ਨਹੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਰੁਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੰਜ ਵੱਡੀਆਂ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ। ਅਸਲ ਮੱਤਭੇਦ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸ੍ਰੇਣੀਆਂ ਨੂੰ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਨਾਵਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨਾਲ ਹੈ। ਅੱਜ ਇਹ ਨਿਰਨਾ ਕਰਨਾ ਕਿ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਵਾਂ ਦਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਤੀਬਰ ਜਾਂ ਕੋਮਲ ਹੋਣ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੋਈ ਹੋਰ ਮੰਤਵ ਸੀ, ਅਤਿ ਕਠਿਨ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਹੋਰ ਕੋਈ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅੰਦਰੂਨੀ ਸਬੂਤ ਨਹੀ ਮਿਲਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵੱਨੇ ਵੀ ਗੱਲ ਦਾ ਨਿਰਨਾ ਕਰਨਾ ਔਖਾ ਹੈ।

ਫਿਰ ਵੀ ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਨੂੰ ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਦੀ ਚੰਗੀ ਸਮਝ ਕਠਿਨ ਨਹੀਂ। ਭਰਤ ਅਤੇ ਹੋਰ ਪੁਰਾਤਨ ਲੇਖਕ ਆਪਣੇ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਅਸਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਤਰਤੀਬ ਅਨੁਸਾਰ ਸ਼ਡਜ, ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਗੰਧਾਰ ਗਰਾਮ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਗੰਧਾਰ ਗਰਾਮ ਤਾਂ ਦੇਵ ਲੋਕ ਦੇ ਵਾਸੀਆਂ ਲਈ ਸੀ ਤੇ ਮਾਤ ਲੋਕ ਦੇ ਵਾਸੀ (Motrals) ਆਪਣੇ ਕੰਨਾਂ ਅਤੇ ਗਲੇ ਦੀਆਂ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਕਾਰਨ ਇਸ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਯੋਗ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਇਸ ਲਈ ਮਨੁੱਖ ਬਾਕੀ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤ ਸਕਦੇ ਸੀ ਜੋ ਸ਼ਡਜ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਗਰਾਮ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਜਿਵੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਸਨ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਅਨੁਸਾਰ ਹਨ :

ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ :—	ਸਾ	ਰ	ਗੁ	ਮ	ਪ	ਧ	ਨੀ	ਸ
	3	2	4	4	3	2	4	
ਮਧਿਅਮ ਗਰਾਮ :—	ਸ	ਰ	ਗੁ	ਮੰ	ਪ	ਧ	ਨੀ	ਸ
	3	2	4	3	4	2	4	

ਪੜੋਸੀ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਾਰ ਸਰੁਤੀ ਅੰਤਰ ਗਣਿਤ ਸੰਖਿਆ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸਾਏ ਗਏ ਹਨ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਕੁਲ ਗਿਣਤੀ 22 ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਦੇਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ ਦਾ ਪੰਚਮ ਸਹੀ ਪੰਜਵਾਂ ਹੈ, ਜਦੋਂ ਕਿ ਮਧਿਅਮ ਗਰਾਮ ਦਾ ਪੰਚਮ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਘਟ ਹੈ। ਇਸ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਜਾਂ ਦੋਹਾਂ, ਤਿੰਨਾਂ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਮਾਪ ਕੀ ਹੈ ? ਪੁਰਾਤਨ ਲਿਖਾਰੀ ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਦੇ ਉਤਰ ਸਿੱਧੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦੇ ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਨਿਰਨੇ ਤੇ ਛੱਡ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਕ ਕਦਮ ਵਾਪਸ ਲੈਂਦੇ ਹੋਏ (ਜਿਊਮੈਟਰੀ ਦੀਆਂ ਉਲਟੀਆਂ ਥਿਊਰਮਾਂ ਵਾਂਗ) ਇਕ ਤਜਰਬਾ[2] ਦਸਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ ਦੇ ਸੱਚੇ ਪੰਚਮ ਨੂੰ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰ ਇਸ ਦੀ ਪੜਤਾਲ ਤਜਰਬੇ ਦੇ ਅੰਤ ਤੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਦੁਆਰਾ

ਉਪਰ-ਥੱਲੀ ਚਾਰਵਾਰ ਘਟਾਉਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਅਨੁਸਾਰ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਭਵ ਟਾਕਰਾ ਜਾਂ ਮੇਲ ਦੇਖਣਾ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ :

ਪਹਿਲੀ ਮਾਰਨਾ ਵਿਚ ਪੰਚਮ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਉਤਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਵਾਰੀ 2 ਸਰੁਤੀਆਂ ਘਟਾਉਣ ਨਾਲ ਗ (ਕੋਮਲ) ਹੈ ਅਤੇ ਨੀ (ਕੋਮਲ) ਧਾ ਤੇ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਤੀਜੀ ਵਾਰੀ ਤਿੰਨ ਸਰੁਤੀਆਂ ਘਟਾਉਣ ਨਾਲ ਰੇ-ਸਾ ਤੇ ਅਤੇ ਧ-ਪ ਤੇ ਉਤਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਚੌਥੀ ਵਾਰੀ ਚਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ ਉਤਰਕੇ, ਮ-ਗੁ ਤੇ, ਪ-ਮ ਤੇ ਅਤੇ ਸ-ਨੀ ਤੇ ਉਤਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇਹੋ ਚਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਹਨ।

ਪਹਿਲੀਆਂ ਤਿੰਨ ਵਾਰੀਆਂ ਦੇ ਉਤਾਰਨ ਨਾਲ ਸੁਰ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮਾਨਤਾ ਦੀ ਸਮਾਨਤਾ ਜਾਂ ਅਭੇਦਤਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਚੌਥੀ ਵਾਰੀ ਅਸੀਂ ਗ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਨੀ ਕੋਮਲ ਦੀ ਸਮਾਨਤਾ ਦਾ ਭੇਦ ਲੱਭਦੇ ਹਾਂ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਮ ਅਤੇ ਸ ਤੋਂ ਉਨੇ ਹੀ ਹੇਠਾਂ ਹਨ ਜਿੰਨਾਂ ਮ ਪੰਜਮ ਤੋਂ ਜੋ ਚੌਥੀ ਸਾਰਨਾ ਤੋਂ ਉਤਰਕੇ ਮਧਮ ਤੇ ਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਪ ਅਤੇ ਮ ਨੂੰ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਠੀਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਮੁਢਲੇ ਜਾ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਤੇ ਸਿੱਧੇ ਅਤੇ ਉਲਟੇ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮ ਅਤੇ ਪ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਅੰਤਰ ਚਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਅੰਤਰ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਜਿਸਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਜੁਗ ਵਿਚ ਮੇਜਰ ਟੋਨ ਪੂਰਵਾਂਤਰਿਕ ਜਾਂ ਪੂਰਨ ਅੰਤਰਿਕ ਆਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ 9/8 ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ ਦੀ 240 ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ ਪ੍ਰਤੀਸੈਕਿੰਟ ਮੰਨਕੇ ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਸ	ਗੁ	ਮ	ਪ	ਨੀ	ਸ
240	$284\frac{4}{9}$	320	360	$426\frac{2}{3}$	480

ਗੁ, ਅਤੇ ਨੀ ਨੂੰ ਮ ਅਤੇ ਸ ਦੀਆਂ ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਚਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ 9/8 ਦੇ ਅੰਤਰ ਨਾਲ ਘਟਾ ਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ।

ਧ ਅਤੇ ਰੇ ਜੋ ਅਜੇ ਅਨਜਾਣੇ ਰਹਿ ਗਏ ਹਨ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਚੋਹਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ ਸਾਨੂੰ ਦੋ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਮਾਪ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਇਹ ਅੰਤਰ-ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਕਾਕਲੀ-ਨਿਸ਼ਾਦ ਦੇ ਵਰਨਣ ਤੋਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂ ਜਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਪੁਰਾਤਨ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਉਹ ਦੱਸਦੇ ਹਨ ਕਿ "ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ ਜਾਂ ਤਾਂ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਨੂੰ ਦੋ ਸਰੁਤੀ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਜਾਂ ਉਸੇ ਅੰਤਰਾਲ ਨਾਲ ਮੱਧਮ ਨੂੰ ਘਟਾ ਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ

ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ ਕੋਮਲ ਗ ਅਤੇ ਮ ਦੇ ਅੱਧ ਤੇ ਸਥਿਤ ਹੈ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਾਕਲੀ ਨਿਸ਼ਾਦ ਨਵੀਂ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਥਿਤ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਮਧਮ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਅੰਤਰ ਸਾਨੂ ਪਤਾ ਹੀ ਹੈ ਕਿ ਚਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ 9/8 ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਅੱਧ 9/8 ਜਾਂ ਤਕਰੀਬਨ 3/2-੧3 ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜੇਕਰ 283 ਵਾਰਵਾਰਤਾ ਜਾਂ ਗਤੀ ਵਾਲੇ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਇਸ ਅੰਤਰ ਨਾਲ ਵਧਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਹ 300 ਦੀ ਗਤੀ ਵਾਲਾ ਨਵਾਂ ਸੁਰ ਬਣ ਜਾਵੇਗਾ। ਜੇਕਰ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਨੂੰ ਜਿਸ ਦੀ ਗਤੀ ਸੰਖਿਆ 284$\frac{4}{5}$ ਹੈ, ਇਸ ਅੰਤਰ ਨਾਲ ਵਧਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਹ 300 ਤੋਂ ਜ਼ਰਾ ਜਿਆਦਾ ਜਾਂ 301·6 ਦੀ ਗਤੀ ਸੰਖਿਆਂ ਵਾਲਾ ਨਵਾ ਸੁਰ ਬਣ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਹੀ ਅੰਤਰ-ਗੰਧਾਰ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਕੁਦਰਤੀ ਗੰਧਾਰ ਦੇ ਇੰਨਾ ਨੇੜੇ ਹੈ ਕਿ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਵੱਖ ਕਰਨਾ ਬਹੁਤ ਕਠਨ ਹੈ। ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲਾ ਜਾਂ ਸਮਸੁਰ ਗੰਧਾਰ, ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਅੰਸ਼ਸੁਰ ਹੈ ਤੇ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੇ ਨਾਲ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਮਾਪਿਆ ਜਾਂ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਤਾਨਪੂਰੇ ਤੇ ਮਿਲਣਾ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਸ਼ੁੱਧ ਨਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਜਦੋਂ ਤਕ ਇਸਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚੋਂ ਤੀਜਾ ਸਮਸੁਰ ਜਾਂ ਗੰਧਾਰ ਸਾਫ਼ ਸੁਣਾਈ ਨਾ ਦੇਵੇ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਗੰਧਾਰ, ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਗੰਧਾਰ ਤੋਂ ਪ੍ਰਥਮਤਾ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਤੋਂ ਕੇਵਲ ਬਾਲ ਸਮਾਨ ਵਿਥ ਤੇ ਸਥਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਛੋਟੇ ਜਿਹੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਹੋਰ ਕੋਈ ਵੀ ਸੁਰਮੇਲਤਾ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਸੁਰ ਹੈ ਹੀ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਅੰਤਰ-ਗੰਧਾਰ ਮਿਲਾਉਣ ਲੱਗਿਆਂ ਸੁਰ ਕਰਨ ਨਾਲ ਇਸੇ ਸੁਰ ਤੇ ਹੀ ਤਾਰ ਨੂੰ ਮਿਲਾਏਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਤਾਰ ਵਿਚੋਂ ਇਹ ਸੁਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਕ ਦੂਜਾ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਇਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ, ਕੀ ਕ੍ਰਿਆਤਮਿਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸਾਜ਼ ਮਿਲਾਉਣ ਲੱਗਿਆਂ ਇੰਚ ਦੇ ਦਸਵੇਂ ਹਿੱਸੇ ਦੀ ਵਿਥ ਜਾਂ ਉਂਗਲੀ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰੇ ਨਾਲ ਹੀ ਮਿਲਣ ਵਾਲੇ ਇਸ ਸੁਰ ਦਾ ਅੰਤਰ ਕਰਨਾ ਸੰਭਵ ਹੋਵੇਗਾ। ਸੰਗੀਤ ਸਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸੁਰ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਜਾਣਦੇ ਹਨ ਕਿ ਏਨਾ ਬਰੀਕ ਭੇਦ ਕਰਨਾ ਕਠਨ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਕਥਨ ਨੂੰ ਇਹੀ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅੰਤਰ-ਗੰਧਾਰ ਤੋਂ ਉਸਦਾ ਭਾਵ ਇਸ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਅਧਿਕ ਸਮਸੁਰ ਸੁਰ ਤੋਂ ਹੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਯਾਦ ਰਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੀ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਦੀ ਸਾਰੀ ਪਹੁੰਚ ਕਿਰਿਆਤਮਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਹੀ ਸੀ, ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੇ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਨਹੀਂ। ਗਣਿਤ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਸਾਰੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਬਾਰੀਕੀ ਤਕ ਖੋਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਕ੍ਰਿਆਤਮਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਉਸ ਸਾਰੀ ਗੱਲ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਘਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ ਨੂੰ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਭਰਤ ਨੇ ਸਮਸੁਰ ਤੀਜਾ ਜਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਗੰਧਾਰ ਹੀ ਮੰਨਣਾ ਉਚਿਤ ਸਮਝਿਆ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੋ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਅੰਤਰ, ਮਧਮ ਅਤੇ ਸਮਸੁਰ ਤੀਜੇ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਅੰਤਰ ਹੈ ਜੋ 320/300 ਜਾਂ 16/15 ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੋ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਤੋਂ ਘਟਾਉਣ ਦਾ ਅਰਥ ਇਸੇ 16/15 ਦੇ

ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਘਟਾਉਣ ਤੋਂ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਕੋਮਲ ਗ ($284\frac{4}{9}$) ਨੂੰ 16/15 ਨਾਲ ਘਟਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ $266\frac{2}{3}$ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਇਹ ਸਮਸੁਰ ਤੀਸਰੇ ਜਾਂ ਤੰਬੂਰੇ ਦੇ ਗੰਧਾਰ ਨੂੰ ਚਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 9/8 ਨਾਲ ਘਟਾਉਣ ਤੇ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਗਤੀ ਸੰਖਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਮਿਲਣਾ ਇਤਫ਼ਾਕੀਆ ਨਹੀਂ ਆਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ ਤੋਂ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦਾ ਭਾਵ ਸਪਸੁਰ ਤੀਜੇ ਤੋਂ ਹੀ ਸੀ।

ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਧਾ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ($426\frac{2}{3}$) ਤੋਂ ਦੋ ਸਰੁਤੀਆਂ ਹੇਠ ਹੋਣ ਕਾਰਨ, $426\frac{2}{3}$ ਨੂੰ 16/15 ਨਾਲ ਭਾਗ ਦਿਤੇ ਜਾਣ ਪੁਰ ਨਵੀਂ ਸੰਖਿਆ 400 ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੋਵੇਗੀ।

ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਰੇ : ਸ ਅਤੇ ਧ : ਪ ਤਿੰਨ ਸਰੁਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰਾਲ ਹਨ। ਇਹ $266\frac{2}{3} \div 240 = 10/9$ ਅਤੇ $400 \div 360 = 10/9$ ਹੀ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਤਿੰਨ ਸਰੁਤੀ ਅੰਤਰ ਦੋਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ 10/9 ਹੀ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਪਾਠਕ ਹੁਣ ਤਕ ਇਹ ਗੱਲ ਜਾਣ ਗਏ ਹੋਣਗੇ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਅੰਤਰਾਲ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੁਆਰਾ ਦਿੱਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਹੀ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਕ ਵਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠਾ ਕਰਕੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਲਿਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ।

ਸ ਤੋਂ ਸਂ = 22 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 2/1 ਦਾ ਅੰਤਰਾਲ
ਸ ਤੋਂ ਪ = 1"3 ਜਾਂ 3/2 ਦਾ ਅੰਤਰਾਲ
ਸ ਤੋਂ ਮ = 9 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 4/3 ਦਾ ਅੰਤਰਾਲ
ਸ ਤੋਂ ਗਾ = 7 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 5/4 ਦਾ ਅੰਤਰਾਲ
ਸ ਤੋਂ ਗੁ = 5 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 32/27 ਦਾ ਅੰਤਰਾਲ
ਗੁ — ਮ = ਮ - ਪ = ਨੀ-ਸਂ = 4 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 9/8
ਸ - ਰੇ = ਪ—ਧ = 3 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 10/9
ਰ— ਗੁ = ਧ—ਨੀ = 2 ਸਰੁਤੀਆਂ ਜਾਂ 16/15

ਇਨ੍ਹਾਂ ਜਾਣੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਤੋਂ ਪ-ਪ ਦਾ ਫਰਕ ਜਾਂ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਦਾ ਮਾਪ ਜਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ ਵਿਚ ਪ—ਧ ਤਿੰਨ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਅੰਤਰ ਜਾਂ 10/9 ਹੈ ਅਤੇ ਮਧਮ ਗਰਾਮ ਪ--ਧ ਵਿਚ ਇਹ ਚਾਰ ਸਰੁਤੀਆਂ (9/8) ਦਾ ਅੰਤਰ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ—ਪ ਦਾ ਫ਼ਰਕ $9/8 \div 10/9 = 81/80$ ਹੈ। ਇਕ ਵਾਰੀ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਸਾਰਾ ਸਰੁਤੀ ਸਿਧਾਂਤ ਸਮਝ ਵਿਚ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਪਰੰਤੂ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਦਾ ਮਾਪ ਜਾਂ ਅੰਤਰ ਸਾਰੇ ਥਾਵੀਂ ਇਕੋ ਜਿੰਨਾ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਨਿਮਨਲਿਖਿਤ ਵਿਚੋਂ ਕੋਈ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ :

5 ਸਰੁਤੀਆਂ $\div$ 4 ਸਰੁਤੀਆਂ = $32/27 \div 9/8 = 256/243$

$4'' \div 3'' = 9/8 \div 10/9 = 81/80$

$3'' \div 2'' = 10/9 \div 16/15 = 25/24$

ਵਿਚਕਾਰਲਾਂ ਅੰਤਰ ਸਭ ਤੋਂ ਛੋਟਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਭਰਤ ਨੇ ਇਹੀ ਵਕਫ਼ਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਸਰੁਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਚੁਣਿਆ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੋਹਾਂ ਗਰਾਮਾਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਸਿਰੇ ਤੋਂ ਤਰਤੀਬ ਦੇ ਕੇ ਇਉਂ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ।

ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ :- ਸ ਰੇ ਗੁ ਮ ਪ ਧ ਨੀ ਸਂ

240, $266\frac{2}{3}$, $284\frac{4}{9}$, 320, 360, 400, $426\frac{2}{3}$, 480

ਮਧਿਅਮ ਗਰਾਮ :- ਸ ਰੇ ਗੁ ਮ ਪ' ਧ ਨੀ ਸਂ

240, $226\frac{2}{3}$, $284\frac{4}{9}$, 320, $355\frac{5}{9}$, 400, $426\frac{2}{3}$, 480

ਗਰਾਮਕ (Gramic Scale) ਸਪਤਕ ਦੇ ਇਕ ਸੁਰ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਤੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਨੂੰ ਤਬਦੀਲ ਕਰਕੇ ਸਤ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਸਪਤਕ ਜਾਂ ਮੂਰਛਨਾਵਾਂ ਹਰ ਗਰਾਮ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ 19 ਹੋਰ ਵੰਨਗੀਆਂ ਉਤਪਨ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਸਨ । ਇਹੀ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੇ 19 ਸੁਰ ਸਨ, ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਦੇ 19 ਸੁਰ ਦਸੇ ਹਨ, ਜਾਪਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ 2 ਸੁਰ ਹੋਰ ਛੱਡ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਸਨ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸੁਰ ਇਕ ਸਰੁਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰ ਤੇ ਸਥਿਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਅਮੇਲ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਕ ਸਪਤਕ ਵਿਚ 22 ਸਰੁਤੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਸੰਗੀਤ ਉਪਯੋਗੀ ਕੇਵਲ 17 ਨਾਦ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ 17 ਨੂੰ ਸੱਤ ਵੱਡੀਆਂ ਜਾਤੀਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਮੁੱਢਲੀ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਤ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਸਿਆਣੇ ਪਾਠਕ ਇਹ ਸਮਝ ਗਏ ਹੋਣਗੇ ਕਿ ਇਸ ਦਲੀਲ ਵਿਚ ਕੁਝ ਘਾਟ ਹੈ। ਅੰਤਰ-ਗੰਧਾਰ ਦੇ ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਮੁੱਲ ਨੂੰ ਹਾਰਮੋਨਿਕ ਗੰਧਾਰ ਦੇ ਮੁੱਲ ਤੋਂ ਘਟਾਉਣਾ। ਇਸ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਜਾਂ ਪ੍ਰਮਾਣ ਕਿੱਥੇ ਹੈ ? ਇਮਾਨਦਾਰੀ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹਾ ਕੋਈ ਸਿਧਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਨਹੀਂ ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਹਾਰਮੋਨਿਕ ਗੰਧਾਰ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੀ ਗੁੰਜਾਰ ਵਿਚੋਂ ਮੁੱਢਲੀ ਇਕਸੁਰਤਾ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਤਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਭਾਰਤੀ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਅਨੁਮਾਨਿਤ ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ ਨਾਲੋਂ ਜਿਆਦਾ ਢੁਕਵਾਂ ਅਤੇ ਸਮ-ਸੁਰ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਹ ਅੰਤਰ ਗੰਧਾਰ ਤੇ ਪ੍ਰਥਮਤਾ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਹੋਰ ਮੰਨਣ ਜੋਗ ਦਲੀਲ

ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਵਾਦਕ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ ਦੀਆਂ ਹੱਦਾਂ ਜਾਂ ਕਮੀਆਂ ਸਿਧਾਂਤਿਕ ਗਲਤੀ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦੇਂਦੀਆਂ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਆਤਮਿਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਹ ਗਲਤੀਆਂ ਉਕਾ ਹੀ ਮਿਟ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਮਾਮਲੇ ਵਿਚ ਕੋਈ ਰਾਏ ਦੀ ਏਕਤਾ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਡੇ ਪੰਡਿਤ ਮਤਭੇਦ ਦੇ ਆਪਣੇ ਜਨਮ ਸਿਧ ਅਧਿਕਾਰ ਤਿਆਗਣ ਨੂੰ ਤਿਆਰ ਨਹੀਂ ਹੋਣਗੇ। ਇਸ ਔਕੜ ਕਾਰਨ ਹੀ ਸਾਰੰਗਦੇਵ ਤੋਂ ਉਤਪਨ ਸਰੁਤੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਲਗਭਗ ਛੱਡ ਹੀ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਭਾਵੇਂ ਕਿਸੇ ਵਿਚ ਵੀ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਣ ਦਾ ਸਾਹਸ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਹਰ ਲੇਖਕ ਦੁਆਰਾ ਇਸ ਤੇ ਰਿਵਾਜ ਅਨੁਸਾਰ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਵਿਚਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਜੋ ਕੋਈ ਗੱਲ ਰਹਿ ਗਈ ਸੀ ਉਹ ਸਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਭੂਤ ਹੀ ਸੀ। ਅੱਜਕਲ੍ਹ ਪੱਛਮ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਸੰਬੰਧ ਨੇ ਪੱਛਮੀ ਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ ਸਾਡੇ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਤਕ ਲੈ ਆਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਨੂੰ ਧੁਨੀ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਦੇਣ ਦੇ ਨਾਲ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਢਾਂਚੇ ਤੋਂ ਵੀ ਵਾਕਫ਼ੀ ਕਰਵਾਈ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸਾਡੇ ਸੋਚਣ ਢੰਗ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਹੋਇਆ।

ਅਸੀਂ ਹੁਣ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਤਿਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਾਂਗੇ। ਦੋ ਉਨਤ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀਆਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਕੁਝ ਸਾਂਝੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਥੇ ਸਮਾਨਤਾ ਦਾ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਕਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਸੁਮੇਲ ਸਾਰੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ ਸਰਵ-ਵਿਆਪੀ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਹ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਿ ਪੱਛਮੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਮਿਲਦੀਆਂ ਜੁਲਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਹਨ। ਇਹ ਇਤਫ਼ਾਕੀਆ ਸਮਾਨਤਾ ਪੁਰਾਣੇ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰਕਾਲ ਦੇ ਕਥਨ ਦੀ ਆਗਮਨ ਆਤਮਿਕ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਨ ਲਈ ਲਗਦੀ ਵਾਹ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਸਰੁਤੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਹੱਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਭਾਵੇਂ ਕੁਝ ਅਜੋਕੇ ਵਿਦਵਾਨ ਸਾਨੂੰ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ ਕਰਨ ਤੇ ਮਜਬੂਰ ਕਰਨਗੇ। ਉਹ ਪੁਰਾਣੇ ਲੇਖਕਾਂ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਖੋਜਾਂ ਦੇ ਨਤੀਜਿਆਂ ਨੂੰ ਥੋਪਣਾ ਚਾਹੁਣਗੇ ਜੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਉੱਕਾ ਅਨਜਾਣ ਹੋਣਗੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਉਸ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਵਾਂਗ ਹੈ ਜੋ ਉੱਤਰ ਤਾਂ ਜਾਣਦਾ ਹੈ ਪਰ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਹੱਲ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਤੋਂ ਅਨਜਾਣ ਹੈ। ਖਾਹਮਖਾਹ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਸਾਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਗਾੜ ਕੇ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੋਰ ਅਰਥ ਕੱਢਕੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਦੁਖੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਇਹ ਇੱਛਾ, ਕਿ ਪੁਰਾਣੇ ਖਿਆਲ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਠੀਕ ਅਤੇ ਸੱਚੇ ਸਿਧ ਕੀਤੇ ਜਾਣ, ਨੇਕ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ, ਪਰ ਇਹ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਤੱਤਾਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਖਾਂਦੀ। ਚੰਗੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਕਿ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹਿਰਦੇ ਨਾਲ ਮਨ ਨੂੰ ਖੁਲ੍ਹਿਆਂ ਰੱਖਦਿਆਂ ਪੁਰਾਣੇ ਖਿਆਲਾਂ ਨੂੰ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਸੋਧ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਨ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸਮਾਂ ਤੇ ਮਿਹਨਤ ਬਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਗੱਲ ਹਾਸੇ ਹੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੀਆਂ ਦਸ ਲਾਈਨਾਂ ਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗਦੇਵ ਦੇ 14 ਬੰਦ ਕਿਵੇਂ ਅਮੁੱਕ ਬਹਿਸ ਦਾ ਮੂਲ ਬਣੇ ਰਹੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਦੁਨੀਆਂ ਦੇ ਐਨਸਾਈਕਲੋਪੀਡੀਆ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਤੁਲਣ ਵਾਲੀ ਵਾਕਫ਼ੀ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੈ।

ਪਰੰਤੂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਹ ਸੀ, ਮੁੱਢਲੀ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਿਰਮਾਣ ਦੇ ਅੱਡ ਅੱਡ ਤਰੀਕੇ ਸੰਭਵ ਸਨ। ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਮੂਰਛਨਾਵਾਂ ਨਾਵਾਂ ਵਾਂਗ, ਮੁੱਢਲੀ ਸਪਤਕ ਦੁਆਰਾ ਨਵੀਆਂ ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ ਜਨਮ ਸੰਭਵ ਸੀ। ਇਹ ਸਾਡੇ ਧਿਆਨ ਦੀਆਂ ਪੂਰਨ ਅਧਿਕਾਰੀ ਸਨ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਮਾਨ ਦਰਜੇ ਤੋਂ ਹੀ ਉਤਰਦੀਆਂ ਸਨ ਇਸ ਲਈ ਯੂਨਾਨ ਤੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਯੂਰਪ ਵਿਚ ਹਾਰਮੋਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਕੀਤਾ। ਜਿਸਦਾ ਸਿੱਟਾ ਇਹ ਨਿਕਲਿਆ ਕਿ ਪੁਰਾਣਿਆਂ ਵਿਚ ਇਕ ਮੋਡ (ਅਜੋਕਾ ਮੇਜਰ ਮੋਡ) ਨਾ ਬਦਲਿਆ ਰਹਿ ਗਿਆ ਜਦੋਂ ਕਿ ਦੂਜੇ ਸਪਤਕ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਉਪਰੰਤ ਨਾ-ਮਾਤਰ ਮਾਈਨਰ ਮੋਡ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਗਏ। ਇਹ ਦੋ ਸਪਤਕ ਮੇਜਰ ਮੋਡ ਅਤੇ ਮਾਈਮਰ ਮੋਡ, ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮੂਲ ਆਧਾਰ ਹਨ।

ਸੁਰ ਵਿਚਕਾਰ, ਸਭ ਤੋਂ ਨਿਕਟ ਦਾ ਅਤੇ ਸਰਲ ਸੰਬੰਧ ਮੇਜਰ ਮੋਡ ਵਿਚ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸਦੇ ਸਾਰੇ ਸੁਰ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਦੇ ਸਯੁਕਤ ਧੁਨੀ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਹਨ, ਜਾਂ ਇਸਦੇ ਉਪਰ ਅਤੇ ਥੱਲੇ ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ। ਮੇਜਰ ਮੋਡ ਤਿੰਨ ਸੁਰ ਸਮੂਹਾਂ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ।

3←————3←————3

ਸਵਰ	ਸ	ਰੇ	ਗ	ਮ	ਪ	ਧ	ਨੀ	ਸਾਂ	(ਰੇਂ)
ਪ੍ਰਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ।	24	27	30	32	36	40	45	48	54

—1——→1———→1

2————→2———→2

ਪਹਿਲੀ ਵੱਡੀ ਕੋਰਡ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸਾਈ ਗਈ ਹੈ। ਦੂਜੀ 2 ਅਤੇ ਤੀਜੀ ਤਿੰਨ ਨਾਲ ਦਰਸਾਈ ਗਈ ਹੈ। ਹਰ ਸੰਖਿਆ ਨਾਲ ਦਿੱਤਾ ਤੀਰ ਦਾ ਨਿਸ਼ਾਨ ਆਰੰਭ ਦੇ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਦਸ਼ਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਾਈਨਰ ਸਪਤਕ ਵੀ ਤਿੰਨ ਛੋਟੀਆਂ ਜਾਂ ਮਾਂਈਨਰ ਕੋਰਡਾਂ (ਸੁਰ ਸਮੂਹਾਂ) ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ।

3←————3←————3

ਸੁਰ	ਸ	ਰੇ	ਗੁ	ਮ	ਪ	ਧੁ	ਨੀ	ਸੰ	(ਰੇਂ)
ਕੰਪਨ ਸਖਿਆ	24	27	28.8	32	36	38.4	43,2	48	54

1————→1————→1

2←————2←————2

ਇਹ ਗੱਲ ਚੇਤੇ ਰੱਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਸਿੱਧਾਂਤ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਾਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਰੇ ਸੁਰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰ ਨਾਲ ਸਾਧਾਰਨ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਆਖ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਸਿਧ ਕਰਨਾ ਪਵੇਗਾ ਕਿ ਅਜਿਹਾ ਸਪਤਕ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਕ੍ਰਿਆਤਮਿਕਤਾ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ ਨਾਕਿ ਕਿਸੇ ਦੀ ਮੌਜ ਜਾਂ ਮਨ੍ਹ ਤਰੰਗ ਤੇ ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਅਜੋਕੇ ਪ੍ਰਚਾਰਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਆਸ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿ ਅੱਜ ਦੀ ਵੀਣਾ ਪੁਰਾਤਨ ਵੀਣਾ ਸਮਾਨ ਹੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਅਜਿਹਾ ਹੋਵੇ ਵੀ ਤਾਂ ਦੂਜੀ ਕਠਨਾਈ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਰੁਤੀ ਸਪਤਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪੰਨੇ ਅਡਰੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਦਰਸਾਏ ਗਏ ਹਨ ਤੇ ਨਤੀਜਾ ਇਕ ਹੋਣਾ ਕਠਨ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਉਪਰੰਤ ਵੀਣਾ ਜਾਂ ਸਿਤਾਰ ਤੇ ਪਰਦਿਆਂ ਦਾ ਮਾਪ ਜਾਂ ਸਥਿਤੀ ਸ਼ੁੱਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਕਿਉਂਕਿ ਵੀਣਾ ਦੇ ਸੁਰ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤਾਰ ਦੇ ਸੁਰ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਥੋੜੇ ਜਿੰਨੇ ਦਬਾਓ ਦੇ ਘੱਟਣ ਵਧਣ ਨਾਲ ਭਿੰਨਤਾ ਆ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਹਨ। ਮੀਂਡ ਆਦਿ ਥੋੜਾ ਜਿੰਨਾਂ ਇਧਰ ਉਧਰ ਛਿੜਨ ਨਾਲ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਹਨ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਲੋਕ ਪੱਛਮੀ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਮੰਨਣ ਦੇ ਇੱਛਕ ਜਾਪਦੇ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਅਜਿਹਾ ਕਦਮ ਜ਼ਿਆਦਾ ਬਹਾਦਰੀ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਬੋਲੇੜਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਖੋਜ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਪਹਿਲਾ ਆਮ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਨਾਲ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਆਧੁਨਿਕ ਤੇ ਪੁਰਾਤਨ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਸਰਲ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਜਾ ਰਿਵਾਜਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਲੇਸ਼ਨ ਤੋਂ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਫੁੱਲਾਂ ਵਾਲੇ ਪੌਦੇ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਦਈਏ ਤਾਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਇਸਦਾ ਤਣਾ ਤੇ ਜੜਾਂ ਹਨ ਜੋ ਮਿੱਟੀ ਗਾਰੇ ਅਤੇ ਪਾਣੀ ਨਾਲ ਢਕੀਆਂ ਹਨ, ਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਇਸਦੀਆਂ ਹਰੀਆਂ ਭਰੀਆਂ ਟਾਹਣੀਆਂ, ਜੋ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨੇ ਮਹਿਕ੍ਰਦੇ ਫੁੱਲਾਂ ਨਾਲ ਲੱਦੀਆਂ, ਤਾਜ਼ੀਆਂ ਹਵਾਵਾਂ ਨਾਲ ਝੂਮ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਪਰੰਪਰਾ ਦੁਆਰਾ ਜਨਮੇ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਅਮੁੱਕ ਭੰਡਾਰ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾਜਿਕ ਕਾਰਨਾਂ ਨੇ ਜਨਮ ਦਿੱਤਾ; ਇਸਤੋਂ ਧਰਤੀ ਦੀ ਉਪਜਾਊ ਸੁਗੰਧੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਧੀਆਪਣ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਨਵਾਂ ਰੂਪ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਸਮਝ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਕੁਝ ਵਿਧਾਨ ਇਸ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਇਕ ਪਦਾਰਥੀ ਦੁਨੀਆਂ ਨੂੰ ਆਦਰਸ਼ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ ਢਾਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਦੋਵੇਂ ਸੁੱਖ ਦੁੱਖ ਇਕੋ ਜਿੰਨੇ ਸੁਹਜ ਭਰੇ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਪਤਕਾਂ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਲਈ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੇ ਝਾਤ ਮਾਰਨੀ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਮਿਆਰਾਂ ਨੂੰ ਅਗਲੇ ਪੜਾ ਵਿਚ ਜਾਚਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

4

ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵਿਕਾਸ

ਹੁਣ ਤਕ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਰੂਪ ਤਕ ਸੀਮਤ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਪੜਾਓ ਤੇ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਵੀ ਯਾਦ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਰਾਸਤ ਅਤੇ ਸੰਗ-ਸਾਥ ਨੇ ਵੀ ਅਜੋਕੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਥਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਤਫ਼ਾਕ ਨਾਲ ਰਾਗ, ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਢੰਗ ਕਈ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਜਤਨਾਂ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਹਨ। ਜਿਸਨੂੰ ਅਸੀਂ ਅੱਜ ਦਾ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਆਖਦੇ ਹਾਂ ਉਹ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਕਾਰਜ ਦਾ ਨਚੋੜ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਹਰ ਇਕ ਪੜਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਖੋਜ ਸਾਡਾ ਉੱਦੇਸ਼ ਹੈ। ਤਾਂ ਜੋ ਅਸੀਂ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਕਸਾਰ ਤੇ ਸੰਤੁਲਿਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਅਪਣਾ ਸਕੀਏ।

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਨ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਹੈ। ਜਦ ਕੋਈ ਸਾਧਾਰਨ ਆਦਮੀ ਗੀਤ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਵਕਫ਼ਿਆਂ ਜਾਂ ਤਾਲ-ਯੋਜਨਾ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਅਨਜਾਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸਨੂੰ ਇਹ ਵਕਫ਼ੇ ਜਾਂ ਤਾਲ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਹੀ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਸਦਾ ਅਰਥ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ ਉਜੱਡ ਜਾਂ ਅਸਭਿਅ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਹੈ। ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਇਹ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸੰਗੀਤਕ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਜੀਵਤ ਅਤੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਭਾਗ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਮੇਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੁਤੇ-ਸਿੱਧ ਹੀ ਨਕਲ ਜਾਂ ਧਾਰਨ ਕਰਨਾ, ਮਨੁੱਖੀ ਸੁਭਾਅ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਪੁਰਾਣੇ ਖਜ਼ਾਨਿਆਂ ਨੂੰ ਉਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਭਾਲਦਾ ਹੋਇਆ, ਨਾਲੋ ਨਾਲ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਘੜ ਕੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮਹਾਨ ਵਿਕਾਸ ਨੂੰ ਹੋਰ ਅਮੀਰ ਬਣਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਪਣਾ ਹੀ ਆਨੰਦ ਹੈ। ਅਨਪੜ੍ਹ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਅਤੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਬਹੁ-ਗਿਣਤੀ ਮਿਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਰਲ ਰੂਪ ਤੇ ਅਰਥ ਭਰ-ਪੂਰਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਆਪ ਮੁਹਾਰਾ ਤੇ ਜਾਦੂ-ਮਈ ਹੈ। ਇਸਤੋਂ ਇਲਾਵਾ, ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਵੀ ਆਕਰਸ਼ਕ ਹੈ, ਕਿ ਸ਼ਾਸਤਰੀ-ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਇਸਦੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਖਾਸੀ ਸਾਂਝ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀਆਂ ਲੋਕ-ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਝਲਕ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕੱਲ ਦੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਰਾਗ ਅੱਜ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਵਿਚ ਝਲਕਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਯਾਦ ਰੱਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਇਕਸਾਰਤਾ ਤੇ ਲੈਣ-ਦੇਣ ਦੇ ਇਸ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਸਿਲਸਲੇ ਦੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਵੀ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਜਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਵੰਨਗੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਵ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਕ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਹੀ ਮੋਹਰ-ਛਾਪ ਛੱਡਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਮੰਨੇ ਪ੍ਰਮੰਨੇ ਜਾਂ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਭੁਲੇਖੇ ਤੋਂ ਬਚਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਢੰਗ ਵਿਚ ਬੁਨਿਆਦੀ ਫਰਕਾਂ ਕਰਕੇ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਦੇ ਉਲਟ ਹਨ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਉਚੇਚੇ ਸੰਗੀਤ ਅਧਿਐਨ ਦੇ ਨਤੀਜਿਆਂ ਜਾਂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਸਿੱਟਿਆਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਵਰਤਦਾ। ਇਹ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਜਾਂ ਭਾਵਾਤਮਕ ਵਸਤੂ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਨਹੀਂ। ਸਗੋਂ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਹੀ ਕਿਸੇ ਕਾਵਿ ਟੁਕੜੇ ਜਾਂ ਗੀਤ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਵੇਗ ਦੇ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨੂੰ ਸੇਧਾਂ ਦੇਣ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ-ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਚੁਣੇ ਹੋਏ ਰਾਜ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਅਤੇ ਕ੍ਰਮ ਨੂੰ ਤਿਆਗ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਤੇ ਉਸੇ ਰਾਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਲੈ ਅਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਯੋਜਨਾਵਾਂ ਘੜਨ ਤੇ ਮਜਬੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਸਦੀ ਭਾਵਾਤਮਿਕ ਵਸਤੂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚੋਂ ਉਪਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਕਿਸੇ ਓਪਰੇ ਵਸੀਲਿਆਂ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਇਸਨੂੰ ਲੋੜੀਂਦੇ ਭਾਵ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵਾਸਤੇ ਬੜਾ ਕਠਨ ਰਸਤਾ ਅਪਨਾਉਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਦਿਆਂ ਬੜੀ ਸਾਵਧਾਨੀ, ਢੁਕਵੇਂਪਨ ਤੇ ਅਗਾਉ-ਸੋਚ ਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ, ਭਾਵ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਦਿਆਂ ਵੱਖਰਿਆਂ ਵੱਖਰਿਆਂ ਪੜਾਵਾਂ ਦੀ ਸੋਝੀ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ। ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਾਵਿ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆਂ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰ ਧੁਨਾਂ ਅਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਕੱਟ ਵੱਢ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰ ਅਸਲੀ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਘੱਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰੀ ਭੱਦੀ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ[1] ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਅਣਮੇਲ ਜਾਂ ਘਾਟੇ ਨੂੰ ਕਾਵਿ-ਜਜ਼ਬਾ ਪੂਰ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਭੱਦਾ-ਪਨ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਪਾਲਿਸ਼ ਜਾਂ ਲਿਸ਼ਕ ਥੱਲੇ ਲੁਕ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਅਜਿਹੀ ਧੁਨ ਨੂੰ ਗੁਣਗੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਤੋਂ ਵੀ ਬੇਸੁਧ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਆਪਣੀਆਂ ਸੁਚੇਤ ਘੜੀਆਂ ਵਿਚ ਉਹ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਅਸਹਿ

ਸਮਝੇ ਤੇ ਸੁਣਨ ਲਈ ਵੀ ਤਿਆਰ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਮੀਂਡ ਆਦਿ ਗਾਉਣ ਵਾਲੇ ਦੇ ਅੰਤਰਮੁਖੀ ਤਜ਼ਰਬੇ ਜਾਂ ਵੇਗ ਦੇ ਤਤਕਰੇ ਦੇ ਸਮਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਉੱਤਮ ਸਮਝਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹ ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਉਤਮ ਸੰਗੀਤ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਿ ਉਹ ਉਸਦਾ ਆਪਣਾ ਸੰਗੀਤ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਅਵਸਥਾ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ। ਜਜ਼ਬੇ ਦੀ ਤੀਣਖਤਾ ਤੇ ਸਵੈ-ਅਭੇਦਤਾ ਕਾਰਨ, ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਭੱਦਾਪਨ ਧੋਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਵਿਚ ਸਵੈ-ਅਭੇਦਤਾ ਜਾਂ ਬਿਰਤੀ ਦੀ ਕਮੀ ਹੋਵੇ ਉਹ ਕੋਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਗੀਤ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਦੋਸ਼ ਉਭਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਖਟਕਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਇਸ ਮੁੱਢਲੇ ਭੇਦ ਨੂੰ ਸਮਝਦੇ ਹੋਏ ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਨੂੰ ਖੋਜਾਂਗੇ।

ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਰੰਭ

ਸੰਗੀਤ ਸੁਰ ਅਤੇ ਲੈ ਦੇ ਕਲਾਤਮਿਕ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਹਰ ਮਨੁੱਖੀ ਅਤੇ ਕੁਦਰਤੀ ਕਾਰਜ ਆਪਣਾ ਯੋਗਦਾਨ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਹਰ ਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਗਤੀ ਦਾ ਹੋਣਾ ਸੁਭਾਵਕ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਆਵਾਜ਼ ਵੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਦਾ. ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਾਧਾਰਨ ਤੇ ਅਣਪਰਖੀ ਰੁਝੇਵੇਂ ਵਿਚ, ਹਵਾਵਾਂ ਦੀ ਸਰ ਸਰ, ਪੱਤਿਆਂ ਦੀ ਖੜ ਖੜ, ਲਹਿਰਾਂ ਦੇ ਵੇਗ, ਬੱਦਲਾਂ ਦੀ ਗਰਜਣ ਜਾਂ ਨਦੀਆਂ ਦੇ ਵਹਾਓ ਵਿਚ ਹੋਣਾ ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸਿੱਟਾ ਭਾਵੇਂ ਅੱਜ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾ ਵੀ ਹੋਵੇ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਭਰੋਸੇ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤਕ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਜਾਨਵਰਾਂ ਜਾਂ ਪਸੂਆਂ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ-ਮਈ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ, ਇਸੇ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਦਿ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰ ਮੋਹਿਤ ਕੀਤਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਖਿਆਲ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਸ਼ੂ, ਪੰਛੀ ਵੀ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਦੌਰ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਜਨਮ ਮਨੁੱਖੀ ਕੰਨ ਤੇ ਕੰਠ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਹੈ, ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀਆਂ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਨਹੀਂ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਸਾਧਾਰਨ ਬੋਲਚਾਲ ਵੀ ਥੋੜੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਉਪਜ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਆਦਮੀ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਅਤੇ ਜੰਤ੍ਰਿਕ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਤੇ ਹੀ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋਵੇਗੀ। ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀਆਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨਾਲ ਰਲਦੀਆਂ ਸੁਰਾਂ ਮੌਖਿਕ ਰੂਪ ਜਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਤੇ ਕਢਣ ਲਈ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਕਈ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਜੂਝਣਾ ਪਿਆ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਲਈ ਧੁਨੀ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਦੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ, ਤਾਲ ਜਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ, ਧੁਨੀ ਦੇ ਭੱਦੇ ਜਿਹੇ ਰੂਪ ਹੀ ਹੋਣਗੇ। ਇਸ ਪੜਾ ਤੇ ਇਕ ਮਨੁੱਖ, ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀਆਂ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਤਮ ਦਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀਆਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ, ਉਥੇ ਦਾ ਉਥੇ ਹੀ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸ਼ੇਰਾਂ ਦੀ ਗਰਜ, ਮੋਰਾਂ ਦਾ ਬੋਲਣਾ, ਭੇਡਾਂ ਦਾ ਮਿਣ-ਮਨਾਉਣਾ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦਾਦਿਆਂ-ਪੜਦਾਦਿਆਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਹੈ। ਪਰ ਮਾਨਵੀ ਬੋਲ ਚਾਲ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਮਨੁੱਖ ਦੀ

ਅੰਤਰੀਵ ਲਾਲਸਾ ਕਾਰਨ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਤਜਰਬੇ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵੀ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਵੀ ਢੁਕਦੀ ਹੈ। ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਬੱਚਾ ਆਪਣੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਜਾਤੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੜਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਇਕ ਦੀ ਝਲਕ ਵੇਖਣ ਯੋਗ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਚੀਕਾਂ ਅਤੇ ਮਕੈਨਕੀ ਘਰ-ਘਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕਰਕੇ, ਮਾਨਵੀ ਬੋਲਚਾਲ ਜੋ ਕਿ ਸਾਧਾਰਨ ਗੱਲ-ਬਾਤ, ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ, ਕਾਵਿ ਉਚਾਰਨ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਗਾਇਨ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸੰਗੀਤਕ ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਇਕ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਰਖਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਰੂਪ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬੋਲਚਾਲ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰੂਪ ਜਿਵੇਂ ਕਾਵਿ ਪਾਠ, ਮੰਤਰ ਉਚਾਰਨ, ਜਾਂ ਸਾਧਾਰਨ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ, ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਦੀ ਮੁਹਤਾਜ ਨਹੀਂ, ਤੇ ਜਦੋਂ ਕਦੇ ਸਾਜ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਵੀ ਹਨ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੰਗੀਤਕ ਨਹੀਂ ਕਾਵਿਮਈ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਉਤਮ ਵਰਗ ਨਰਿਤ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਅਵੱਸ਼ ਹੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਅਸੀਂ ਆਪਣਾ ਧਿਆਨ, ਪਹਿਲਾਂ ਉਸੇ ਵਰਗ ਵੱਲ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦਿਆਂਗੇ ਜਿੱਥੇ ਆਪਣੇ ਕ੍ਰਮਸ਼ੀਲ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਸਹਾਇਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ।

ਵਿਸਮਿਕ-ਪਦ (Exclamations)

ਵਿਸਮਿਕ ਪਦ ਆਪਣੇ ਪਿਛੋਕੜ ਦੀ ਮੂਲ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਧੁਨੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਸਰਲ ਤੇ ਸੁਭਾਵਕ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਵਿਸਮਿਕ ਪਦ ਮਨੁੱਖ ਅਤੇ ਸਾਰੇ ਪਸ਼ੂਆਂ ਵਿਚ ਆਮ ਹਨ। ਇਹ ਆਪ ਮੁਹਾਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਕਿਸੇ ਪੁਰਾਣੀ ਕਲਪਨਾ ਦਾ ਸਿੱਟਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਅਤੇ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਸੁਝਾਉ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਧਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਵਿਚ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਤੇ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਸਮਿਕ ਧੁਨੀਆਂ ਤੇ ਮੂਲ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਆਪਣੇ ਸਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ. ਜਿਸ ਉਤੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ, ਭਾਸ਼ਾ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ-ਵਾਦ ਦਾ ਕੋਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ। ਵਿਸਮਿਕ ਧੁਨੀਆਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਜਾਂ ਮੂਲ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੀ ਹੋਂਦ ਇਸ ਦੇ ਜਾਗਰਨ ਦੀ ਸੂਚਕ ਹੈ, ਤੇ ਇਸ ਦਾ ਉਲਟ (Vice Versa) ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੈ।

ਡਰ, ਗੁੱਸਾ, ਖੁਸ਼ੀ, ਸਵੈ-ਕਥਨ ਅਧੀਨਗੀ, ਕੋਮਲਤਾ ਆਦਿ, ਕੁਝ ਆਮ ਮੂਲ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਸਮਿਕ ਧੁਨੀਆਂ ਤੇ ਪਛਾਣੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਵੈ-ਕਥਨ ਜਾਂ ਜਿਤ, ਖੁਸ਼ੀ ਭਰਪੂਰ ਧੁਨੀਆਂ, ਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ, ਕੁਰੱਖਤ ਤੇ ਖਰਵੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ; ਗੁੱਸਾ ਲੜ ਖੜਾਉਂਦੀਆਂ, ਹਿਲਦੀਆਂ ਜਾਂ ਕੰਬਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਘਬਰਾਹਟ ਜਾਂ ਡਰ ਅਤੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਤੇ ਚਿਰ-ਕਾਲੀਨ ਧੁਨੀਆਂ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਇਸ ਲਈ ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਿਸਮਿਕ ਧੁਨੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਸਾਧਾਰਨ, ਦੋਵੇਂ ਆਪ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਨ ਸੁਹਜ ਵਿਗਿਆਨ ਲਈ ਮੁਢਲੀ ਸਾਮਗਰੀ ਜੁਟਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ।

ਭਾਸ਼ਨ

ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਬੋਲਚਾਲ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਵਕਫੇ (ਅੰਤਰਾਲ) ਸੁਭਾਵਕ ਹੀ ਵਾਪਰਦੇ ਹਨ । ਭਾਵੇਂ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਗਾਉਣ ਸ਼ਕਤੀ ਰੌਲੇ ਥੱਲੇ ਦਬੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਬੋਲ ਚਾਲ ਦੀ ਧੁਨੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਬੋਲ ਚਾਲ ਵਿਚ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਉਤਾਹਾਂ ਤੇ ਹੇਠਾਂ ਜਾਣ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਜੇ ਸੁਰ ਦੀ ਉਚਾਈ (Pitch) ਬਹੁ ਗਿਣਤੀ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸਦੀ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਦੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਅਣਗਿਣਤ ਤੇ ਉਲਝੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹੋਣਗੀਆਂ । ਨਿਸ਼ਚੇਵਾਚਕ ਵਾਕਾਂ ਨੂੰ ਬੰਦ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਦੇ ਅੱਧ ਵਿਚ ਨਿਚਲੇ ਚੌਥੇ ਸੁਰ ਤੇ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਪ੍ਰਸ਼ਨਵਾਚੀ ਵਾਕ ਦੇ ਬੰਦ ਹੋਣ ਸਮੇਂ ਇਹ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ-ਅੰਤਰ ਜਿੰਨੀ ਉਚੀ ਉਠਦੀ ਹੈ । ਬੋਲ ਜਾਲ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀਂਦੇ ਅੱਖਰਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੀਆਂ ਕੁਰੱਖ਼ਤ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਇਸ ਦੇ ਥੋੜੇ ਬਹੁਤ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਮਾਪਤ ਕਰ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੁਰੱਖ਼ਤ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਭੱਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਲਈ ਅਤੇ ਪੂਰਨਤਾ ਤੇ ਸਹੂਲਤ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਲਈ, ਵਕਤਾ ਆਪਣੇ ਭਾਸ਼ਨ ਵਿਚ ਅਚੇਤ ਹੀ ਲੈ ਜਾਂ ਸੁਰ ਦੇ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਲੈ ਜਾਂ ਸੁਰ ਅੰਸ਼, ਕੱਨੜ ਵਰਗੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਦੀਰਘ ਮੁਕਤੇ ਜਾਂ ਵਿਅੰਜਨ ਬਹੁ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਉਘੜੇ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਕ ਅਨੁਭਵ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਿੱਤ ਪ੍ਰਤੀ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਜਾਂ ਬੋਲ ਚਾਲ, ਜਾਂ ਗਾਉਣ ਵਜਾਉਣ ਵਿਚ ਵਾਕ ਦੇ ਅੰਤ ਤੇ ਇਕ ਅਰਥ ਸੰਗੀਤਕ ਲੈ ਉਘੜਦੀ ਹੈ । ਇਹ ਗੱਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਵੀ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਦੁਤ ਅੱਤਰ (Conjunct) ਮਿਲਦੇ ਹਨ । ਸੰਯੋਜਕ ਵਿਅੰਜਨਾਂ ਨਾਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਉੱਚਾਰਨ ਵਿਚ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਲੰਮੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪਸ਼ਟ ਅਤੇ ਸੁਣਨ ਯੋਗ ਬਨਾਉਣ ਲਈ, ਭਾਵੇਂ ਅਜਿਹਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਬੋਲ ਚਾਲ ਦੀ ਕੁਰੱਖਤਤਾ ਨੂੰ ਘੱਟ ਕਰਨਾ ਵੀ ਇਕ ਉੱਦੇਸ਼ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਲੰਬੇ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਾਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ ਤੌਰ ਤੇ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਅਜਿਹੀ ਸਮਾਪਤੀ ਕਿਸੇ ਕਥਨ ਦੀ ਪੂਰਨਤਾ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੈ । ਸਰਲਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਜਾਂ ਪੂਰਨਤਾ ਕਿਸੇ ਰਵਾਨਗੀ (Cadence) ਜਾਂ ਸੁਰ ਅੰਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ । ਜਦੋਂ ਆਵਾਜ਼ ਦੁਬਾਰਾ ਸਧਾਰਨ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਤੇ ਅਪੜਦੀ ਹੈ । ਪਰ ਨਿਤ ਦੀ ਬੋਲ ਚਾਲ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਭਾਗ ਵਿਚ, ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੱਧਮ ਵਰਗ ਦੇ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਬਣਾਈ ਰਖਿਆ ਜ਼ਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਚਕਾਰ ਬਹੁਤੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ।

ਵਾਰਤਾਲਾਪ (ਸੰਵਾਦ)

ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਭਾਵੇਂ ਰੂਪ-ਧਾਰਨਾ ਅਤੇ ਵਿਸਮਿਕ ਧੁਨੀਆਂ ਨਾਲ ਭਰਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਵਿਚ ਸੁਰ-ਪੱਧਰ ਤੇ ਸੁਰ-ਸਿਫਤਾਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆ ਹਨ। ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਵਾਜ਼ ਉਤਾਂਹ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਤਰ ਸਮੇਂ ਆਵਾਜ਼ ਹੇਠਾਂ ਨੂੰ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਦਾ ਉੱਤਰ ਦੂਜੇ ਉਲਟਾਵੇਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਨਾਲ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ ਤਦ ਉਲਟਾਵਾਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਜਿਆਦਾ ਜ਼ੋਰ ਤੇ ਦੀਰਘ ਸੁਰ-ਪੱਧਰ ਨਾਲ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਗੱਲ ਬਾਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਟੋਲੀਆਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦਾ ਗੱਲ ਬਾਤ ਦੇ ਲਹਿਜੇ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਬੋਲਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਪ੍ਰਤੀ-ਕਿਰਿਆ ਤੇ ਸੁਭਾ ਦੇ ਅੰਤਰਾਂ ਦਾ ਵੀ ਸੂਚਕ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਆਮ ਗੱਲ ਬਾਤ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੌਰ ਤੇ ਅੱਡਰਾ ਹੈ। ਇਹ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਬੋਲ ਚਾਲ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਪਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਵਕਤ ਨਾਲ ਜਜ਼ਬੇ, ਦਸ਼ਾ, ਸੁਝਾਉ, ਮਾਨਸਿਕ ਦਸ਼ਾ, ਦੇ ਧੁਨੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦਾ ਦੂਜਾ ਪੜਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਇਹ ਵਰਨਣ ਕਰਨਾ ਠੀਕ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਸਧਾਰਨ ਗੱਲ ਬਾਤ ਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਤਰ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਪੰਛੀਆਂ ਦੇ ਆਵਾਜ਼-ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਜਦੋਂ ਉਹ ਦੂਜੇ ਪੰਛੀਆਂ ਨਾਲ ਆਦਾਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕੇਵਲ ਖੇਡਦੇ, ਲੜਦੇ, ਪਿਆਰ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਾਂ ਸਾਧਾਰਨ ਦਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹਨ।

ਵਾਰਤਕ ਤੇ ਕਵਿਤਾ

ਵਾਰਤਕ ਤੇ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਭੇਦ ਸਹਿਜ ਸੁਭਾਵਕ ਹੈ ਅਤੇ ਹਰ ਕੋਈ ਇਸ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ, ਸੰਗੀਤ ਲੈ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕਿਸੇ ਵਾਕ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਤੇ ਜਾਂ ਠਹਿਰਨ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦੇਣ ਦੀਆਂ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਕੋਈ ਪਾਬੰਦੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਵਾਰਤਕ ਦੀ ਵਾਕ ਰਚਨਾ ਵੀ ਕੱਟੜ (Rigid) ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਇਸ ਵਿਚ ਬੋਲਚਾਲ ਦੇ ਭਾਗਾਂ ਦੇ ਸੁਖਾਵੇਂ ਸੰਗਠਨ ਦੀ ਘਾਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਵਿਚ ਲੈ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਪਰ ਲੈ ਅਤੇ ਤਾਲ ਕਾਵਿ ਦੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਗੁਣ ਹਨ। ਉਹ ਕਵਿਤਾ ਤੇ ਲੰਬੇ ਤੇ ਛੋਟੇ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਪਾਬੰਦੀ ਲਾਗੂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਨਿਸ਼ਸਿਤ ਸੰਗੀਤਕ ਸਵਰ ਯੋਜਨਾ ਕਾਇਮ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਵਾਕਾਂ ਦੀ ਇਕੋ ਜਿੰਨੀ ਲੰਮਾਈ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵਾਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਸੁਰ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਭ ਗੱਲਾਂ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਲੈ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸੰਤੁਲਿਤ ਬਣਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਵਾਕ ਰਚਨਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਜ਼ਨਦਾਰ ਹੋਣ ਕਾਰਨ, ਕਿਸੇ ਰਚਨਾ ਦੇ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਸੰਤੁਲਨ ਅਤੇ ਇਕਕਾਰਤਾ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਇਹ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ੈਲੀ

ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਸੁਰਚਿਤ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਵਿਤਾ ਤੇ ਵਾਰਤਕ ਦੀ ਸੀਮਾ ਤੇ ਖੜੀ ਹੈ। ਇਸ ਆਧਾਰ ਤੇ ਸੁਰਚਿਤ ਟੁਕੜਿਆਂ ਨੂੰ 'ਸੁਰਨੀਕੀਂ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਸੁਰਨੀਕ ਦਾ ਅਰਥ ਮਹੀਨ ਕੀਤੇ ਸਫੂਫ ਜਾਂ ਪਦਾਰਥ ਤੋਂ ਹੈ ਜੋ ਮੁਲਾਇਮ ਤੇ ਸੁਖਾਵਾਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੀਰਘ ਵਿਅੰਜਨਾਂ ਤੋਂ ਰਹਿਤ, ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਤੇ ਲੈ ਭਰਪੂਰ ਵਾਰਤਕ, ਜਦੋਂ ਕਾਵਿਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਸਧਾਰਨ ਵਾਰਤਕ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੁਖਾਵੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਹੀ ਇਹ 'ਸੁਰਨੀਕਾਂ' ਦੀ ਸਾਮੱਗਰੀ ਜੁਟਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਸਮੇਂ ਦੇ ਭੱਟ ਅਤੇ ਢੰਡੋਰਚੀ-ਉਤਸਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੌਕਿਆਂ ਤੇ ਆਪਣੇ ਸ਼ਾਹੀ ਮਾਲਕਾਂ ਦੀ ਉਸਤਤ ਤੇ ਗੁਣ ਗਾਉਣ ਵਿਚ ਇਸੇ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸ਼ਰਧਾਲੂ ਲੋਕ ਆਪਣੇ ਦੇਵ ਪ੍ਰਤਿ ਸ਼ਰਧਾ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਵਾਰਤਕ ਦੇ ਕਾਵਿਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਹਿਣ ਦਾ ਅਰਥ, ਸੁਹਾਵਣੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਨਿਯਮਤ ਤੇ ਲੈ-ਬੱਧ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਹਿਣਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਲਾਤਮਕ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ, ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਠਹਿਰਾਉ, ਅਲੰਕਾਰ ਅਤੇ ਰਹਾਉ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਰਾਗਾਤਮਕ ਤੇ ਸਹਿਲ ਵਾਕ-ਰਚਨਾ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿਚ ਹੀ ਕਾਵਿਮਈ ਪਦਾਰਥ ਦੇ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਵਾਲਾ ਸਮਝ ਸਕਦਾ ਜਾਂ ਅਨੁਭਵ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਆਪ-ਮੁਹਾਰੇ ਸ਼ਵੈ-ਪ੍ਰਗਟਾਉ, ਭਦੀ ਤੇ ਸਥੂਲ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਜਾਂ ਵਿਸਮਿਕ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਕਿਸੇ ਪੰਕਤੀ ਦੀਆਂ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਪ੍ਰਤਿਕਿਰਿਆ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਤਾਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਜਾਂ ਸੁਹੱਪਣ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਲਈ ਕਲਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਉਹ ਬਹੁਤ ਭੱਦੇ ਤੇ ਖੁੰਡੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਧੁਨੀ ਅੰਤਰ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਗੁਣ, ਆਪਣੇ ਸੰਬੰਧਤ ਜਜ਼ਬੇ ਜਾਂ ਵੇਗ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੂਚਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਹਦ ਤਕ ਉਸ ਦੇ ਉਤਾਰ-ਚੜਾ ਨੂੰ ਵੀ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਲੈ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਸੂਖਮ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਨਜ਼ਾਕਤ ਤੋਂ ਵਾਰਤਕ ਨੂੰ ਵੱਖ ਰਖਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਵਿਚ ਸੌਖੇ ਹੀ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਖ਼ੇਤਰ ਵਿਚ ਵਾਦ-ਸੰਵਾਦ ਦੀਆਂ ਅਣਗਿਣਤ ਵੰਨਗੀਆਂ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਲੈ ਦੀ ਸੂਖਮ ਪਕੜ ਤੇ ਭਿੰਨਤਾ, ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਥਾਹ ਅਤੇ ਵਿਸਤਰਤ ਕਰ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਜਜ਼ਬੇ ਦੀ ਹਰ ਇਕ ਵੰਨਗੀ ਦਾ ਉੱਤਰ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੁਝਾ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਖੋਹੇ ਬਿਨਾ, ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਹਰ ਰੂਪ, ਮਾਨਵੀ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਹਰੇਕ ਤੱਤ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਢਾਂਚੇ ਵਿਚਕਾਰ ਨਿਕਟ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕਾਇਮ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਸਿਖਰ ਇਕ ਸੂਖਮ ਤੇ ਭੇਦ-ਮਈ ਸੰਗੀਤਕ ਕਿਰਿਆ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ।

ਆਪਣੀ ਅਸਲੀ ਗੱਲ ਤੇ ਪਰਤਦੇ ਹੋਏ ਅਸੀਂ ਇਹ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਛੰਦ-ਬੱਧ

ਰਚਨਾਵਾਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਅਤਿ ਪੁਰਾਤਨ ਤੇ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਵੰਨਗੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਪੁਰਾਤਨਤਾ ਦੇ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਹੀ ਅਵੱਸ਼ਕ ਹੈ।

ਵੈਦਿਕ ਮੰਤਰ (The Vedic Chant)

ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਦੇ ਭਜਨ (ਪੂਜਾ ਦੇ ਗੀਤ) ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਪੁਰਾਤਨ ਤੇ ਪਵਿਤਰ ਸਾਹਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਜੀਵਨ ਤੇ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਵੰਨਗੀਆਂ ਹਨ। ਉਹ ਵੈਦਿਕ ਛੰਦਾਂ ਵਿਚ ਰਚਿਤ ਹਨ। ਇਕ ਛੰਦ ਦੀਆਂ ਇਕੋ ਜਿਹੀਆਂ ਚਾਰ ਸਤਰਾਂ, ਬੜੇ ਜਾਂ ਛੋਟੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਮਾਤਰਾ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਕ ਸਤਰ ਜਾਂ ਲਾਈਨ ਦੀ ਲੰਬਾਈ, ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦੀ ਥਾਂ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਗਤੀ ਦੇ ਅੰਗ ਜਾਂ ਭਾਗ (ਰਿਚਾਂ) ਵਕਤ ਦੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਗਾਏ ਜਾਂ ਉਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਭਿੰਨ ਵਰਗ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ[3]।

ਪਹਿਲੇ ਜਾਂ ਉਚਾਰਨ ਦੇ 'ਆਰਚਿਕਾ' (Arcika) ਢੰਗ ਵਿਚ ਸਾਰੀਆਂ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਲਈ ਕੇਵਲ ਇਕ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਇਕਸੁਰਾ ਤੇ ਅਕਾਊ ਵਰਗ ਵਾਲਾ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕਾਂਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਕਰਨ, ਜਾਂ ਵਿਦਿਅਕ ਮਨੋਰਥਾਂ ਜਿਵੇਂ ਰਿਚਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਬਾਨੀ ਯਾਦ ਕਰਨ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਕਿਸਮ ਸੀ। ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਦੂਜੇ ਢੰਗ ਨੂੰ ਗਾਤਿਕਾ ਜਾਂ ਸੰਗੀਤਕ ਢੰਗ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਇਕ ਹੋਰ ਸੁਰ ਜੋੜ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਵੈਦਿਕ ਭਜਨਾਂ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਦਾ ਤੀਜਾ ਅਤੇ ਆਮ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਢੰਗ 'ਸਾਮਿਕਾ' ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੁੱਢਲਾ ਸੁਰ ਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਪੂਰਨ ਅੰਤਰਿਕ ਉੱਚਾ ਅਤੇ ਨੀਵਾਂ ਸੁਰ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਮਿਕਾ ਰੂਪ ਸਾਰੇ ਰਸਮੀ ਤੇ ਸਮੂਹਕ ਪਾਠਾਂ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਮੂਹਕ ਉਚਾਰਨ ਵਿਚ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਸੇਧ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਸਾਮਿਕਾ ਰੂਪ ਨੂੰ ਸਦਾ ਲਈ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ। ਅਸਲੋਂ ਹੀ ਇਸ ਨੂੰ ਵੇਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਇਕ ਸਰਬ-ਵਿਆਪਕ ਤਰੀਕਾ ਕਹਿਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਪ੍ਰਾਂਤਵਾਦ, ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਰੀਤੀ-ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਅੱਡਰੇਪਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾ ਦੇ ਉੱਚਾਰਨ ਦਾ ਢੰਗ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਹੀ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ 'ਪ੍ਰਤਿ ਸਾਖਿਆ', ਅਤੇ 'ਸਿਖਸ਼ਾ' ਆਦਿ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਲਈ ਵਿਆਕਰਨ ਦੇ ਨਿਯਮ ਆਦਿ ਵੇਰਵੇ ਸਹਿਤ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਸਾਡੇ ਉੱਦੇਸ਼ ਲਈ ਵੈਦਿਕ ਉਚਾਰਨ ਤੇ ਹੋਈ ਖੋਜ ਦੇ ਕੁਝ ਸੰਖੇਪ ਅਧਿਐਨ ਹੀ ਕਾਫੀ ਹਨ।

ਵੇਦ ਉਚਾਰਨ ਜਾਂ ਵੇਦ ਪਾਠ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਤਿੰਨ ਸੁਰ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਨੀ (ਕੋਮਲ) ਸ ਅਤੇ ਰੇ ਹਨ। ਉਚਾਰਨ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰ ਸ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਜੋ

ਇਕ ਉੱਦਾਤ ਮਾਤਰਾ ਨਾਲ ਟੱਕਰ ਖਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਮਾਤਰਾ ਜਾਂ ਅੱਖਰ, ਅਨੁਦਾਤ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ 'ਉਮ' ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਉਧਾਰ ਲੈ ਕੇ, ਜੋ ਕਿ ਸਦਾ ਹੀ ਉੱਦਾਤ ਹੈ; ਪ੍ਰਾਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੁਰ ਆਪਣੇ ਕੁਦਰਤੀ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਹੀ ਆਉਂਦੇ ਅਤੇ ਇਕ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਦੂਜਾ, ਬਿਨਾ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਨੂੰ ਛਡਿਆਂ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਹਰ ਇਕ ਉਚਾਰਨ ਇਕ 'ਇਕਾਈ' ਦਾ ਰੂਪ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਉਚਾਰਨ-ਸਮੇਤ 'ਨੋਮ-ਤੋਮ' ਦੀਆਂ ਅਲਾਪ ਅਭਿਆਸਾਂ ਦੀ ਯਾਦ ਦੁਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਜੋ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਰਾਗ ਦਰਬਾਰੀ ਕਾਨ੍ਹੜੇ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੇ ਰੂਪਾਂ ਵਾਗ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਸ ਨ੍ਹੀ ਸ, ਨ੍ਹੀ ਸ ਰੇ, ਸ ਨ੍ਹੀ ਸ ਇਕ ਫ਼ਰੇਜ਼ ਦੀ ਬੁਨਿਆਂਦ ਰਖਦੇ ਜੋ ਇਕ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਛੰਦਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਵਰਤੀਦਾ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਛੰਦ ਕਿਉਂ ਨ ਹੋਵੇ, ਉਚਾਰਨ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਹੀ ਲਗਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਛੰਦ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਅਤੇ ਰੂਪ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਅਨੁਮਾਨ ਨਹੀਂ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੇਦ ਪਾਠ ਦੀ ਲੈ ਛੰਦ ਦੇ ਰੂਪ ਵਰਗੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਮੁੱਢਲੀ ਅਤੇ ਅਨੀਵਾਰ ਵਰਗ ਦੀ ਹੀ ਹੈ। ਅੰਤਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪਾਠ ਜਾਂ ਉਚਾਰਨ ਇਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਰਗ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਚੇ ਅਤੇ ਪਵਿਤਰ ਸਾਹਿਤ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਵਾਂਗ, ਨਿੱਗੀ ਰੰਗਾਂ ਜਾਂ ਅੰਤਰਾਂ ਤੋਂ ਸੁਰਖਿਅਤ ਹੈ।

ਇਸ ਪਾਠ ਜਾਂ ਉਚਾਰਨ ਸੰਬੰਧੀ ਦਿਲਚਸਪ ਰਿਵਾਜ਼ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਪਾਠ ਬਾਰੋ ਬਾਰੀ ਦੋ ਪਾਰਟੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਹਰ ਵਾਰੀ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਸੁਰ ਦੀ ਉਚਾਈ ਅਤੇ ਚਾਲ ਥੋੜੀ ਜਿਹੀ ਵਧਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਹਰ ਗਰੁਪ ਆਪਣੇ ਸੁਰ ਤੇ ਥੋੜਾ ਜਿੰਨਾ ਉਤਾਂਹ ਆਰੰਭ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਜਿਥੋਂ ਦੂਜਾ ਗਰੁਪ ਆਰੰਭ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਅਤੇ ਅਗਲੀ ਵੇਰ ਉਚਾਰਨ ਆਪਣੀ ਸਿਖਰ[4] ਵਲ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਪਾਰੀ ਖਤਮ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਅਗਲੀ ਵਾਰੀ ਸਾਧਾਰਨ ਜਾਂ ਸਮਾਨ ਸੁਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਸਿਖਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚਿਆ ਜਾਂਦਾ। ਇਥੇ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਵਾਰੀ ਦੇ ਉਚੇ ਸੁਰ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਗੀਤਕਾ ਜਾਂ ਗੀਤ ਉਹੀ ਰਹਿੰਦਾ, ਕੇਵਲ ਅੰਤਰ ਇਕ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਇਹ ਉਚੀ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਤੇ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪਾਰਟੀਆਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਜਾਂ ਗਾਉਨ ਵਿਚ ਦਿਲਚਸਪ ਗੱਲ ਇਹ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਦੋਵੇਂ ਪਾਰਟੀਆਂ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਦੋ ਅੱਡ ਅੱਡ ਰਿਚਾਂ ਦਾ ਪਾਠ ਕਰਦੀਆਂ ਅਤੇ ਇਕ ਮੁੱਢਲੀ ਕੰਠ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀਆ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੋਈ ਵੀ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੂਹਕ ਗਾਉਨ ਦਾ ਸਮੁਚਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਲੈ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦਾ ਵਾਰ ਵਾਰ ਉਚਾਰਨ, ਵੱਧਦੇ ਹੋਏ ਸੁਰ-ਅੰਤਰ ਅਤੇ ਵੇਗ, ਅਕੇਵੇਂ ਤੋੜਣ ਤੋਂ ਉਪਰ ਵੈਦਕ ਪਾਠ ਨੂੰ ਇਕ ਸ਼ਾਨ ਅਤੇ ਮੁਕਤ ਮੁਗਧ ਕਰਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਵੇਦ ਪਾਠ ਦੇ ਹੋਰ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਢੰਗ

ਸਾਦੇ ਪਾਠ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵੈਦਕ ਪਾਠ ਦੇ ਹੋਰ ਵੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਤਰੀਕੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ

ਪਦ, ਕ੍ਰਮ, ਜਤ ਅਤੇ ਘਣ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਾਧਾਰਨ ਪਾਠ ਨਾਲ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਹਨ। ਕੇਵਲ ਭਿੰਨਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਨਿਸਚਿਤ ਯੋਜਨਾ ਅਨੁਸਾਰ ਪਦਾਂ ਦਾ ਵਾਰੀ-ਵਾਰੀ ਉਚਾਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਇਕ ਪਦ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਇਕ ਨੂੰ ਦੋ ਜਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਾਰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਿਸਚਿਤ ਯੋਜਨਾ ਅਨੁਸਾਰ ਦੋਹਿਆਂ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਪਿੱਛੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਿਸਚਿਤ ਕ੍ਰਮ ਦੇ ਕਾਰਨ, ਗੀਤ ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚਕਾਰ, ਸਮਤਾ ਅਤੇ ਇਕਸਾਰਤਾ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ; ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਯੋਜਨਾ ਅਨੁਸਾਰ ਪਦਾਂ ਅਤੇ ਛੰਦਾਂ ਦੇ ਅੱਡ ਅੱਡ ਵਾਕਾਂ ਦਾ ਦੁਹਰਾਉਣਾ ਵੱਖ ਵੱਖ ਛੰਦਾਂ ਦੇ ਮਾਪਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਪਿਛੋਂ ਜਾ ਕੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਂ ਪਏ : 'ਗਣ ਵਰਤ', 'ਮਾਤਰਾ ਵਰਤ', 'ਡੰਡਾਕਾ', ' ਡੋਡੀਕਾ', 'ਟੋਟਕਾ' ਆਦਿ। ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਹੋਰ ਰੂਪ ਜੋ ਅਜੋਕੇ ਨਵੇਂ ਛੰਦਾਂ ਜਾਂ ਤਾਲਾਂ ਦੀਆਂ ਕਾਢਾਂ ਲਈ ਨਮੂਨੇ ਦਾ ਕੰਮ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਸਾਮ ਗਾਨ[5] (Sāma Gāna)

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸਾਮ-ਗਾਨ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਰਿਵਾਜ਼ ਦੇ ਸੰਖੇਪ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕਰਾਂਗੇ। ਸਾਮ ਵੇਦ, ਕੋਈ ਵੱਖਰਾ ਮੂਲ ਪਾਠ ਨਹੀਂ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਵੇਦ-ਰਿਚਾਵਾਂ ਆਪਣੇ ਇਸ ਪਾਠ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਸਾਮ ਵੇਦ, ਵੱਖ ਵੱਖ ਰਿਚਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਮ ਗਾਨ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸੰਗੀਤਕ ਰੂਪ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਈ ਵਾਰੀ ਮੁੱਢਲੇ ਪਾਠ ਦਾ ਸਮੁਚਾ ਰੂਪ ਇੰਨਾ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਠਨ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਥਕ ਵਾਧੂ ਸ਼ਬਦ ਜਿਵੇਂ 'ਹੋ, ਹਿਮ, ਹੂਮ' ਆਦਿ ਉਧਾਰੇ[6] ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕੁਝ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਲੰਮੇਰੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਮੂਲੋਂ ਹੀ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਫਿਰ ਨਵੇਂ ਸ਼ਬਦ ਹੀ ਪੁਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਲੈ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ 'ਸਾਮ-ਗਾਨ' ਮੂਲ ਪਾਠ ਨਾਲ ਪੂਰੀਆਂ ਖੁੱਲਾਂ ਲੈ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਅਜੋਕੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਵੀ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਸਾਮ-ਗਾਨ ਵੀ ਨਿਸਚਿਤ ਵਰਗ ਦਾ ਇਕ ਸਮੂਹਕ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਨਿਜੀ ਜਾਂ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਜਾਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦੀ ਬਹੁਤ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਹੀਂ। ਹੇਠਾਂ ਅਸੀਂ ਸਾਮਾਨਾਂ (Sāmans) ਦੇ ਗਾਉਣ ਦੀਆਂ ਵੱਡੀਆਂ ਵੱਡੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਦੇ ਰਹੇ ਹਾਂ :

1) ਸਾਮ-ਗਾਨ ਦਾ ਸੁਰ ਸਪਤਕ :— ਸ ਰ ਗੁ ਮ ਧ ਸੰ ਹੈ।

2) ਕਈ ਵਾਰੀ ਧ ਸੁਰ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ, ਇਸਦੀ ਥਾਂ ਨ੍ਹੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਵੀ।

3) ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕੁਦਰਤੀ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਟਪ-ਟਪ ਕੇ ਲਗਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ।

4) ਉਹ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਛੋਟੇ ਛੋਟੇ ਸੁਰ ਸਮੂਹਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਰੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕਦੇ ਹੀ ਇਹ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ।

5) ਕਦੇ ਵੀ ਕਿਸੇ ਵਾਧੂ ਕਰੋਮੈਟਿਕ (Chromatic) ਸੁਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ।

6) ਸਤੋਭ (Stobha) ਅੱਖਰ ਜਿਹੜੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਉਧਾਰੇ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ 'ਹਾ, ਹੋ, ਹਿਮ, ਹੂਮ', ਅਕਸਰ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸੁਰ ਦੇ ਪੱਧਰ ਤੇ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਚਿਰ ਕਾਲੀਨ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸੁਰ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਕਰਾਉਂਦੇ ਹਨ।

7) ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਸਦਾ ਵਾਸਤੇ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਨਿੱਜੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ।

8) ਇਸੇ ਇਕ ਸ਼ਾਖ ਦੇ 'ਸਾਮਾਨਾ' ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਹੀ ਲਗਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਛੰਦਾਂ ਦੇ ਵਜ਼ਨ ਤੇ ਅਰਥ ਕਿਹੋ ਜਿਹੇ ਹੀ ਹੋਣ। ਧੁਨ ਕਦੇ ਵੀ ਛੰਦ ਦਾ ਜਾਂ ਵਰਤੇ ਗਏ ਤਾਲ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ ਨਹੀਂ ਕਰਾਉਂਦੀ, ਇਸ ਲਈ ਸਾਮ-ਗਾਨਾਂ ਦੀ ਲੈ ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ, ਗੈਰ-ਕੁਦਰਤੀ ਨਹੀਂ।

9) ਸਾਮ-ਗਾਨ ਲਈ ਬ੍ਰਾਹਮਨ ਲੋਕ ਹੋਰ ਕਿਸੇ ਸਾਜ਼ ਦੀ ਵੀ ਸੰਗਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਭਾਵੇਂ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਸੰਗਤ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਨੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਹੈ।

10) ਸਾਮ-ਗਾਨ ਅਜਿਹੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਾਗ ਬਾਰੇ ਕਦੇ ਕੋਈ ਵਿਚਾਰ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦਾ ਪਰ ਸੁਣਨ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਨਾਪ (Metres) ਜਾਂ ਸਾਦੇ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਵਾਂਗ ਲਗਦਾ ਹੈ।

ਸਾਮ ਗਾਇਨ ਜਾਂ ਉਸ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਨਿਕਟਵਰਤੀ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਹੀ ਇਹ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੋਵੇਂ ਵਰਗ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਅਤੇ ਸੂਖਮ ਰੇ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉੱਤਰੀ ਅਤੇ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਨਾ ਮਾਤਰ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਇਕ ਵਕਤ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੇਵਲ ਇਕ ਸਵਰ ਦਾ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ; ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਨਹੀਂ। ਸ਼ੁੱਧ ਰਿਸ਼ਵ ਉੱਤਰੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦਾ ਇਕ ਉਚਿਤ ਸੁਰ ਹੈ, ਪਰ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਦੱਖਣੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਗੱਲ ਇਸ ਤੋਂ ਉਲਟ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਲਈ ਸ਼ੁੱਧ ਰਿਸ਼ਵ ਇਕ ਉਪਰਾ ਸੁਰ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਇਸਦਾ ਉਚਿਤ ਸੁਰ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਇਹ ਦਾਅਵਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਰੋਤ ਵੈਦਕ ਸੰਗੀਤ ਹੈ। ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੀਆਂ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਰਵਾਇਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅਸਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸਾਂਭਿਆ। ਸਚਾਈ ਸ਼ਾਇਦ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ-ਕਲਾ ਨੇ

ਬਹੁਤ ਉਤਸ਼ਾਹ ਮੁਕਤ-ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਵਸਤੂਆਂ ਨੂੰ ਸਪਤਕਾਂ ਅਤੇ ਰੂਪ ਰੁਪਾਂਤਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੋੜਾਂ ਜਾਂ ਉਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਫੇਰ ਰਚਿਆ।

ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਚੁਕਿਆ ਹੈ ਵੇਦ ਪਾਠ ਅਤੇ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਰਿਚਾਂ ਨੂੰ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਵਾਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਪਦਾਂ ਦੇ ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਕ੍ਰਮਾਂ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਨੇੜੇ ਦੀਆਂ ਜ਼ਬਾਨਾਂ ਦੇ ਗਾਨ ਅਤੇ ਮਾਤਰਾ ਜਾਂ ਜਾਤੀ ਵਰੱਤਾਂ **(Scholastic ways)** ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੱਤਾ, 'ਗਾਨ ਵਰੱਤਾਂ' ਨੇ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸੁਰ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਰਖਿਆ, ਪਰ ਹਰ ਸਤਰ ਦੀ ਲੈ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਦੋਹਾਂ ਤੁਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠਿਆਂ ਵਿਚਾਰਿਆਂ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਚੌਹਾਂ ਤੁਕਾਂ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਇਕ-ਸਾਰਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸਮਾਪਤੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੈ-ਬੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਕ੍ਰਮ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਜਾਤੀ-ਵੱਰਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਲਚਕਦਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਵਰਾਂ (Vowels) ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਲੰਬੇ ਜਾਂ ਛੋਟੇਪਨ ਤੋਂ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਲੈ-ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਗਾਊਂਪਣ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਅਜਿਹੀ ਥਾਂ ਤੇ ਕਾਵਿ-ਲੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕ-ਲੈ ਦੀ ਆਪਸ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਇਕਸੁਰਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਜੋ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਰਾਗ ਵਿਚ ਰਚੇ ਗਏ ਹੋਣ, ਸਾਰੇ ਪੁਰਾਤਨ ਤੇ ਨਵੀਨ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ, ਏਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਅਜ ਕਲ ਦੀਆਂ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ[7], ਜਾਤੀ-ਵਰੱਤ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਜਾਤੀ ਵਰੱਤ ਦੀ ਜੜ ਵਿਚ ਇਕ ਸਾਧਾਰਨ ਸੰਗੀਤਕ ਮੁਹਾਵਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵਾਰ ਵਾਰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੰਤਰਾ (Antrā) ਵਿਚ ਇਕ ਗੱਲੋਂ ਜ਼ਰਾ ਪਰੇ ਜ਼ਰੂਰ ਹੱਟਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਦਲੇਰਾਨਾ ਨਾ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਆਪਣੀ ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਮੁੱਢਲੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਨੂੰ ਇਕੋ ਇਕ ਥਾਂ ਤੇ ਬਨ੍ਹ ਕੇ ਰਖਣ ਦੀ ਥਾਂ ਜੇਕਰ ਇਸ ਨੂੰ ਆਰੋਹ-ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਜਾਤੀ-ਵਰੱਤ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਅਕੇਵੇਂ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ ਰਹੇਗਾ, ਸਗੋਂ ਅਸਰ ਭਰਪੂਰ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਣ ਯੋਗ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਪ੍ਰਸਿਧ ਗੀਤ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਯੁਕਤੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਾਧਾਰਨ ਭਜਨ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕਰਨ ਲਈ, 'ਰਾਮ ਰਾਮ, ਰਾਮ ਰਾਮ, ਸੀਤਾ ਰਾਮ, ਸੀਤਾ ਰਾਮ', ਨੂੰ ਜਨ ਸਮੂਹ ਤੋਂ ਬਾਰ ਬਾਰ ਕਹਾਕੇ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਉਚੇਰੇ ਸੁਰ ਪੱਧਰਾਂ ਤੇ ਲਿਜਾਕੇ ਅਤੇ ਲੈ ਨੂੰ ਤੇਜ ਕਰਕੇ, ਆਪਣਾ ਮਨੋਰਥ ਪੂਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਧੁਨੀ ਦੇ ਸਵੈ-ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਜੋ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਅਤੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਵਿਚਾਰ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਜੋ ਪਿਛੋਂ ਜਾ ਕੇ ਜਾਤੀ ਵਰੱਤਾ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਦੇ ਹੋਏ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਗੀਤ ਬਣੇ ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਇਕ ਲੰਬੀ ਤੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਇਕਲੀ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ, ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਸੰਗੀਤ

ਦੇ ਰੂਪ ਅਚੇਤ ਹੀ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਸੁਚੇਤ ਪੱਧਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਗਏ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦਾ ਨਾਮ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਵੇਰਵਾ ਇਕ ਜਾਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਬਾਰੇ, ਉਸਾਰੂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਕੋਣ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਸਮੁਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਡੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਇਹ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿਚ ਸਾਡੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਪਿਛਲੇਰੇ ਅਧਿਆਏ ਵਿਚ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕੁਝ ਲੱਛਣਾਂ ਲੇਖਕ ਦੁਆਰਾ 1935 ਵਿਚ ਛਾਪੇ ਗਏ ਸਨ। ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਐਡੀਸ਼ਨ ਛਪਣ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਬੰਬਈ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਦੁਆਰਾ ਦਿੱਤੀ ਇਕ ਗਰਾਂਟ ਨੇ ਲੇਖਕ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕੀਤੀ ਕਿ ਉਹ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਖੋਜ ਕਰ ਸਕਿਆ ਅਤੇ ਮਦਰਾਸ ਅਤੇ ਬੜੌਦਾ ਆਦਿ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਜਾ ਕੇ ਨਿਰਨਾ ਕਰ ਸਕਿਆ ਕਿ ਇਹ ਗੱਲਾਂ ਉਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਕਿੱਥੇ ਤੱਕ ਪੂਰੀਆਂ ਉਤਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਮਦਰਾਸ ਸੰਗੀਤ ਅਕਾਦਮੀ ਵਿਚ, ਮਾਹਿਰਾਂ ਦੀ ਕਮੇਟੀ ਸਾਹਮਣੇ ਇਕ ਸੰਗੀਤ ਕਾਨਫਰੰਸ ਵਿਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਜਾਰੀ ਕੀਤੀ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਵਲੀ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਉੱਤਰ ਵੀ ਕਮੇਟੀ ਸਾਹਮਣੇ ਵਿਚਾਰ ਲਈ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਵਲੀਆਂ ਦੇ ਉਤਰਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਨਿਰਣਾ ਕਰਨਾ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ : ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਥਾਵਾਂ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕਾਰਜਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤਾ ਅੰਤਰ ਨਹੀਂ। ਹਰ ਇਕ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸਥਾਨਕ ਗਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਅੱਡ ਅੱਡ ਭਾਗਾਂ ਜਾਂ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਕੁਦਰਤੀ ਅਤੇ ਖੁਲੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਚਾਰਨ ਜਾਂ ਗਾਉਣ ਲਈ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀਆਂ ਬੋਲੀਆਂ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦੇ ਨਰੀਖਣ ਤੋਂ ਵੀ ਇਹੋ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਇਕ ਅਨਜਾਣੇ ਪਾਸੇ ਤੋਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਇਕ ਸੁਹਾਵਣੀ ਅਚੰਭਾ ਭਰੀ ਤੇ ਸੁਤੰਤਰ ਤਸਦੀਕ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ। ਇਹ ਕਰਾਂਚੀ ਦੇ ਸ੍ਰੀ ਏ. ਜੀ. ਚਗਲਾ[8] ਵਲੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਚਿੱਠੀ ਸੀ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਕਿਹਾ ਕਿ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਬਾਰੇ ਤੁਹਾਡੇ 20 ਨਿਰਨੇ, ਮੇਰੇ ਸਿੰਧ ਅਤੇ ਉੱਤਰ ਪੱਛਮ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਨਿਰਨਿਆਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ, ਬਿਨਾ ਇਸ ਦੇ ਕਿ ਇਸ ਖੇਤਰ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਦਾ ਸੁਰ ਵਿਸਤਾਰ ਜਾਂ ਫੈਲਾਓ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ, ਠੀਕ ਇਕ ਸਪਤਕ ਤੋਂ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਤੱਕ ਉੱਚੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਪਿਰਤਾਂ ਬਾਰੇ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿਚ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਹੀ ਹਨ ਜਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਏਕਤਾ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਉਤਰ ਅਤੇ ਦੱਖਣ ਦੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਵਿਚ ਭਾਰੀ ਅੰਤਰ ਹੈ।

ਇਸ ਖੋਜ ਦੀਆਂ ਵੱਡੀਆਂ ਵੱਡੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਹਨ।

1. ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ ਪਾਠ ਜਾਂ ਗਾਇਨ ਸਦਾ ਹੀ ਸਮੇਂ (ਲੈ) ਦੀਆਂ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਤੇ ਕਾਵਿਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਛੰਦ ਬਣਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕੋਈ ਧੁਨੀਆਤਮਕ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ।

2. ਧੁਨ ਭਾਵੇਂ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਨਾਲ ਚਲਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੁਰ (Note) ਜਾਂ ਸੁਰ ਸਮੂਹ (Group notes) ਵਿਚ ਕੇਂਦਰਿਤ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇਹਦੇ ਚਾਰੋਂ ਪਾਸੇ ਚੱਕਰ ਲਾਉਂਦੀ ਹੈ ।

3. ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਬਹੁਤ ਆਸਾਨ ਹਨ, ਤੇ ਕੁਝ ਸੁਰ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਉਹ ਇਕ ਵਕਤ ਵਿਚ ਕਦੀ ਵੀ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਲਿਆ ਸਕਦੇ ।

4. ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਆਕਾਰ ਵਿਚ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਵੀ ਡਰੋਨ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ, ਤਦ ਵੀ ਸਦਾ ਇਕ ਸਤੱਰ ਬਣਾ ਕੇ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਸਤੱਰ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪੁਨਰਾਵਰਿਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ । ਤਦ ਅਨੁਸਾਰ ਇਕ ਛਿਨ ਲਈ ਵੀ ਇਸ ਸਤੱਰ ਜਾਂ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਹਟਦਾ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਧੁਨੀ ਪੱਧਰ ਲੁਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਕਮਜ਼ੋਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ।

5. ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਵਧ ਤੋਂ ਵਧ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਨੌਂ (9) ਹੁੰਦੀ ਹੈ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸੱਤ (7) ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮੁੱਖ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੱਤ ਸੁਰ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਹਨ ।

6. ਕੋਮਲ ਸੁਰ ਇੰਨੀ ਛੇਤੀ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦੇ ਜਿੰਨੀ ਛੇਤੀ ਸ਼ੁੱਧ ਸੁਰ ਵਾਪਰਦੇ ਹਨ ।

7. ਕਈ ਵਾਰ ਇਕੋ ਸੁਰ ਦੇ ਅਮੇਲਵੇਂ ਰੂਪ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ । ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ (ਤੀਬਰ) ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਰੂਪ ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ।

8. ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਜਾਂ ਹੋਰ ਧਾਰਮਿਕ ਲੋਕ ਗੀਤ ਜਦੋਂ ਆਪਣੇ ਵਾਸਤੇ ਹੀ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਾਥਮਕ ਸੁਰ ਦੀ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਅਰਥਾਤ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤ ਅਕੇਵੇਂ ਵਾਲੇ ਜਾਂ ਅਕਹਿਰੇ ਸੁਰ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ।

9. ਜੇਕਰ ਇਸਨੂੰ ਜਨ-ਸਮੂਹ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਕ ਜਾਂ ਇਕ ਤੋਂ ਵਧ ਹੋਰ ਪੜੌਸੀ ਸੁਰ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ।

ਸਾਰੇ ਦਾ ਸਾਰਾ ਗੀਤ ਇਕ ਅੱਰਧ-ਸਪਤਕ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਹੀਂ ਵਧਦਾ ।

10. ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਬਹੁ ਗਿਣਤੀ ਵਾਸਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਚੌਥੇ ਜਾਂ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਤਦ ਵੀ ਇਕ ਵਕਤ ਵਿਚ ਗੀਤ ਇਕ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦਾ ।

11. ਵੱਡੇ ਇਕੱਠ ਸਾਹਮਣੇ ਗਾਉਣ ਦਾ ਇਹੀ ਢੰਗ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਗਾਇਨ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਗਾਇਨ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਰਖਿਆ ਜਾਵੇ ।

12. ਲੰਮੇ ਛੰਦਾਂ ਵਿਚ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਕਿਉਂਕਿ ਗੀਤ ਲਈ ਸਮਾਂ ਲੰਮੇਰਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਦੋ ਅਰਧ-ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਪਰ ਜੋ ਕੁਝ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ ਉਸਦੀ ਦੂਜੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਨਕਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ।

13. ਗੀਤਕਾ ਇੰਨੀ ਸਾਦਾ ਅਤੇ ਨਿਸਚਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅੰਤਰਾਲ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕ੍ਰਮ ਇਕ ਕੁਦਰਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਾਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜਤਨ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ । ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਜਾਣਦੇ ਹਨ ਕਿ ਚੌਥੇ ਜਾਂ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ ਤੇ ਟੱਪ ਕੇ ਜਾਣਾ ਕਿੰਨਾ ਕਠਨ ਹੈ । ਪਰ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਹ ਕੰਮ ਸਧਾਰਨ ਗਾਇਕ ਬੜੀ ਸਰਲਤਾ ਨਾਲ ਕਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ।

14. ਇਕ ਕਵਿਤਾ (ਗੀਤ) ਵਿਚ ਪੰਕਤੀਆਂ ਜਾਂ ਭਾਗਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਰਾਬਰ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ । ਹਰ ਵਿਸ਼ਮ ਪੰਕਤੀ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਅਧੂਰਾਪਨ ਅਤੇ ਸਮ ਪੰਕਤੀ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਪੂਰਨਤਾ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ।

15. ਇਹ ਅਧੂਰਾਪਨ ਇਕ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਵਾਚਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ । ਇਸ ਦਾ ਤਤਕਾਲ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਵਿਸ਼ਮ (Odd) ਪੰਕਤੀ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਸੁਰ ਤੇ ਸਮਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਇਹ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਅਨੁਸਾਰ ਦੂਰ ਦੇ ਸਮ-ਸੁਰ ਤੇ ਖਤਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ੁਧ ਰਿਸ਼ਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਲਈ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਸ਼ੜਜ ਤੋਂ ਜਾਣ ਬੁਝ ਕੇ ਤਬਦੀਲੀ ਇਕ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਿਕ ਕਾਰਜ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਸੁਰ ਨੂੰ ਸਰੋਤੇ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹੋਣ, ਪਰ ਇਸ ਤਬਦੀਲੀ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਘਾਪ ਜਾਂ ਗੜਬੜੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ।

ਅਗਲੀ ਪੂਰੀ (Even) ਪੰਕਤੀ ਤੇ ਖ਼ਤਮ ਕਰਨ ਨਾਲ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਸੁਰ ਤੇ ਗੀਤਕਾ ਮੁਕਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਜਾਂ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ।

16. ਕਿਸੇ ਵੀ ਇਕੱਲੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਵਜ਼ਨ ਜਾਂ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਮਹੱਤਤਾ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ । ਸੁਰ ਤੇ ਕੇਵਲ (ਕਉਂਟਰ ਪੁਆਇੰਟ) ਵਾਂਗ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਲੰਮੀਆਂ ਜਾਂ ਛੋਟੀਆਂ ਮਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਛੰਦ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ । ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰ ਕਦੇ ਵੀ ਚਿਰਕਾਲੀ ਠਹਿਰਾਉ ਵਾਲੇ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਇਸ ਲਈ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਤੋਂ ਸਮਸੁਰਤਾ ਦੇ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਨਾਹੀ ਇਹ ਸੁਰ ਦੀ ਪ੍ਰਾਥਿਮਕ ਸੁਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਦੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਦਰਸਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ।

17. ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਨੌਂ ਸੁਰ ਲਗ-ਭਗ ਉਹੋ ਮੁਢਲੇ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਹਨ ਜੋ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਹਨ । (ਵੇਖੋ ਅਧਿਆਇ 5) ਇੱਥੇ ਇਹ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਪੱਧਰ ਵਿਚ ਵੀ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤਕ ਪ੍ਰਤਿ ਕਿਰਿਆ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦੀ ਜੋ ਸੱਚੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਕੁਦਰਤੀ ਅਤੇ ਸਮਸੁਰਤਾ ਵਾਲੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੋਵੇ ।

18. ਤਾਲਾਂ ਦੇ ਅਧਿਕ ਰੂੜ੍ਹੀਵਾਦੀ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਜਿਵੇਂ ਗਾਨ-ਵਰੱਤ, ਲੈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਗੁਣਾ ਜਾਂ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਅਨੁਸਾਰ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਿਯਮ ਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਬਣਦੇ ਹਨ । ਹਲਕੇ ਪੱਖਾਂ ਵਿਚ ਮਾਤਰ-ਵਰੱਤ ਵਿਚ, ਕਾਲ ਅਭਿਆਸ ਦੇ ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ ਬਣਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਨਿਯਮਤ ਦਬਾਓ ਦੁਆਰਾ ਨਿਸਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ।

19. ਇਸ ਦੇ ਸਪਤਕਾਂ, ਧੁਨਾਂ ਅਤੇ ਲੈ ਤੋਂ ਇਹ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ, ਸੰਗੀਤਕ ਸਰੂਪ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਇਕ ਵਾਰ ਵੀ ਉਲੰਘਣਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ । ਪਰ ਆਪਣੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਸਰੂਪ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਇਕੱਲੀ ਸੁਰ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਅਸਮਰਥ ਹੈ । ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ ਰਖਦਾ ਹੈ, ਕਲਾ ਨੂੰ ਨਹੀਂ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਾਣੀ ਦਾ ਰੰਗ ਸਾਫ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਕੋਈ ਵੀ ਰੰਗ ਮਿਲਾਣ ਨਾਲ ਇਹ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਇਸ ਦੇ ਭਾਵ ਬਣਦੇ ਹਨ । ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਕੋ ਛੰਦ ਆਪਣੀ ਉਸੇ ਧੁਨ ਨਾਲ ਵਿਰੋਧੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ।

20. ਸ਼ੁਧ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ਾ ਕਦੇ ਵੀ ਗੰਭੀਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉੱਚੀ ਪੱਧਰ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ । ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸਧਾਰਨ ਘਰੇਲੂ ਵਿਸ਼ੇ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀ ਸੰਬੰਧੀ, ਕਿਸੇ ਇਸਤ੍ਰੀ ਪੁਰਸ਼ ਜਾਂ ਨੌਜਵਾਨ ਦੇ ਪਿਆਰ ਸੰਬੰਧੀ ਜਾਂ ਕੁਝ ਅਜਿਹੀਆਂ ਹੋਰ ਘਟਨਾਵਾਂ, ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ੇ ਜੁਟਾਉਂਦੀਆ ਹਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਗੰਭੀਰ ਜਾਂ ਸਿੱਧਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ । ਹਾਸ ਰਸ ਲਈ ਹਮੇਸ਼ਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਧੁਨੀ ਦੇ ਜ਼ੋਰ ਜਾਂ ਅਰਥਹੀਣ ਰੂਪ ਵਾਂਗ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ । ਜਿੱਥੋਂ ਤਕ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦਾ ਸਵਾਲ ਹੈ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਅੰਤਰੀਵ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖਣਾ ਸੁਆਦਲਾ ਹੋਵੇਗਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਕਿਰਤਿਕ ਜਾਂ ਸਮਸੁਰਤਾ ਵਾਲਾ ਰੂਪ ਮਿਲਿਆ ਹੈ ।

ਇਹ ਆਮ ਤਜਰਬਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਗੀਤ ਗਾਉਣ ਵਾਲੇ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਦਬਾ ਜਾਂ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਤਪੰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ।

ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਲਈ ਕੁਦਰਤੀ ਪ੍ਰਮੁਖਤਾ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਸਮਸੁਰਤਾ, ਥਪਕ ਜਾਂ ਖੜਾਕ ਨਹੀਂ ਉਤਪਨ ਕਰਦੀ ਅਤੇ ਕੰਨਾਂ ਦੇ ਨਾੜੀ ਤੰਤਰ ਨੂੰ ਵੀ ਪਰਤਿ ਧੁਨਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਤਾਂ ਕੰਨਾਂ ਦੇ ਯੰਤਰਤੇ ਅਮੇਲ ਵਰਗਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ। ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਸਤੇ ਕੰਨ ਪ੍ਰਕਿਰਤਿਕ ਰੂਪ ਨਾਲ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਚੋਣ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਕੰਨ ਦੀ ਗਤੀ ਅਤੇ ਕੰਠ ਤੰਤ੍ਰੀਆਂ ਦੇ ਖਿਚਾਉ ਨੂੰ ਉਨੀ ਹੀ ਕੋਮਲਤਾ ਨਾਲ, ਜਿੰਨੀ ਕਿ ਧੁਨੀ ਉਤਪਨ ਕਰਨ ਲਈ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ, ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜੇਹੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਮੂੰਹ ਦੀ ਨਿਸਚਿਤ ਬਣਾਵਟ (ਖੋੜ) ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਕ ਪਲ ਲਈ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਧਿਆਨ ਤੋਂ ਅਵੇਸਲਾ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਜਾਂਦਾ, ਕਿਉਂਕਿ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਇਕ ਵਾਯੂ ਖਾਨਾ (ਚੈਂਬਰ) ਹੈ। ਇਕ ਗੂੰਜਵੀਂ ਨਾਲੀ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਅਜਿਹਾ ਹਰ ਇਕ ਖਾਨਾ (ਚੈਂਬਰ) ਜਾ ਨਾਲੀ, ਨਿਸਚਿਤ ਅਤੇ ਕੁਦਰਤੀ ਸਮੇਂ ਲਈ, ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸੁਰ ਲਹਿਰ ਦੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਨੀਯਤ ਸਮੇਂ ਲਈ ਖਾਸ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਤੇ ਕਾਇਮ ਰਖਦੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਉਤੇਜਨਾ ਨੂੰ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਬਣਾ ਲਈਏ ਤਾਂ ਅਜਿਹੀ ਨਾਲੀ ਅਜਿਹੇ ਸੁਰ ਵੀ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜੋ ਨੀਵੇਂ ਜਾਂ ਕੁਦਰਤੀ ਸੁਰ ਦੇ ਅਨੁਨਾਦੀ ਸੁਰ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜੇ ਨਰਸਿੰਘਿਆਂ ਜਾਂ ਨਫੀਰੀਆਂ ਨੂੰ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਵਜਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਮਧੁਰ ਸੁਰ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਵਜਾਉਣ ਨਾਲ ਮੂਲ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਅਨੁਨਾਦਾਂ ਜਾਂ ਸਮਸੁਰ ਲੜੀਆਂ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਕੁਝ ਕੁ ਪੰਛੀਆਂ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਸਮਸੁਰ ਲੜੀਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਦੇ ਮਾਪ ਵਿਚ ਉਪਰ ਉਠਦੇ ਜਾਂ ਥੱਲੇ ਡਿਗਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਆਪਸ ਵਿਚ ਸਮਸੁਰਤਾ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਮਨੁੱਖੀ ਅਵਾਜ਼ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਵੀ ਸਮਸੁਰ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪਨ ਕਰਨ ਦੀ ਕੁਦਰਤੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਹੈ, ਜੇਕਰ ਇਸਨੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਹੂਲਤ ਅਤੇ ਗੁਣ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕੰਠ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਸਾਡੀ ਆਵਾਜ਼, ਉੱਤਮ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲਈ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਉਤੇਜਨਾ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਜਬਰੀ ਜਾਂ ਦਬਾਉ ਦੁਆਰਾ ਨਾ ਹੋਵੇ ਸਗੋਂ ਇਸਦਾ ਕੁਦਰਤੀ ਅਤੇ ਸੱਚੇ ਰੂਪ ਸੁਮੇਲ ਵਾਲਾ ਹੋਣਾ ਜਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਸਹੂਲਤ ਨਾਲੋਂ ਨਾਲ ਚਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਦੁਆਰਾ ਜਾਂ ਇਸਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਕਿਸੇ ਰੁਪਾਂਤਰ ਦੁਆਰਾ ਜੁਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਚਾਰ ਰੂਪ ਹਨ ਜੋ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਸ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਆਇਉਨੀਅਨ, ਆਉਲੀਅਨ, ਡੋਰੀਅਨ ਅਤੇ ਲਿਡੀਅਨ ਹਾਰਮੋਨੀਜ਼ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ। ਸ੍ਰੀ ਕਲੇਮੇਂਟਸ (Shri Clements) ਅਨੁਸਾਰ ਯੂਰਪੀਅਨ, ਅਤੇ ਪੁਰਾਤਨ ਯੂਨਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕ

ਕਿਸੇ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਵਸ਼ਕ ਤੱਤ ਹਨ ਅਤੇ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੱਗਭੱਗ ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ ਗੀਤ ਦੇ ਸਧਾਰਨ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਸਪਤਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਅਰਥ ਇਸ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਉਹ ਕੱਲੇ ਕੱਲੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਨ। ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਧਾਨ ਗਤੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸੁਤੰਰਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਸੁਰ ਸਰੂਪ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਸਾਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗੀਤ ਜਦੋਂ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਜਾਂ ਗਮਕ ਦੁਆਰਾ ਸੁਰ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਜਾਂ ਕਦੇ ਕਦਾਈਂ ਅਰਧ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਉਸ ਸੀਮਾ ਤੇ ਲੈ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿੱਥੋਂ ਦੂਜੇ ਵਰਗਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਜਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਇਹ ਦੂਜੇ ਸਮੂਹ, ਜੋ ਕਿ ਅਵਸ਼ਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸੰਗਤ ਦੇ ਨਿਰਭਰ ਹਨ, ਅਰਧ-ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗੀਤ ਨਾਲ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ। ਉੱਨਤ ਲੋਕ ਗੀਤ ਤੇ ਨਰਿਤ, ਅਰਧ-ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਜ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਗੋਸ਼ਟੀ ਸਰੂਪ (Chamber-Music) ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਸੰਗਤ ਵਾਲੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਭਵ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਜੇਕਰ ਵਿਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਹ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਅੱਗੇ ਚਲਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਖੋਜਾਂ ਨੂੰ ਆਸਾਨ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸੰਗਤ ਵਾਲੇ ਵਾਦਨ ਸਾਜ਼ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਇਕ ਜਾਂ ਅਧਿਕ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ।

1. ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਜਾਂ ਆਰੰਭ ਸੁਰ ਨੂੰ ਡਰੋਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜੁਟਾਉਣਾ।
2. ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਦੀ ਸੰਗਤ ਕਰਨਾ ਜਾਂ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹਿੱਸਿਆਂ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਉਣਾ ਜੋ ਪੂਰੀ ਨਕਲ ਜਾਂ ਨੇੜੇ ਤੇੜੇ ਦੀ ਸਹਾਇਕ ਸੰਗੀਤਕ ਕਿਰਤ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ।
3. ਲੈ ਜੁਟਾਉਣ ਦਾ ਕਾਰਜ।

ਡਰੋਨ (Drone) ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸੁਰ ਜੁਟਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਗੀਤ ਦੀ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਦਿਆਂ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਦੀ ਸ਼ੁੱਧਤਾ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਸੁਰ ਮੇਲ ਨੂੰ ਮਾਪਣ ਦਾ ਸੌਖਾ ਢੰਗ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਹੋਣਾ ਇਸ ਲਈ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਡਰੋਨ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਸੁਰ-ਮੇਲ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਨਾਲ ਸਿਧਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਚੰਗੇ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲਈ ਤੰਤਰ ਸਾਜ਼ (Stringed)

ਦੀ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਵਰਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਆਮ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਢੋਲ ਵਰਗੇ ਸਾਜ਼ ਉਤੇਜਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਟਾਕਰੇ ਵਿਚ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਡਰੋਨ ਵਾਂਗ ਪਿਛੋਕੜ ਵੀ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਅਜਿਹੇ ਸਾਜ਼ ਉੱਚੇ ਵਰਗ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਅਮੇਲਵੇਂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਜੁਟਾਉਣ ਵਾਸਤੇ ਟੱਲੀ ਜਾਂ ਢੋਲ ਜਿਵੇਂ ਸਾਜ਼ ਲਾਭਦਾਇਕ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਤੀਬਰ ਸਾਜ਼ ਜਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਜਿਹੇ ਦੂਜੇ ਸਾਜ਼ ਹੀ ਇਸ ਮੰਤਵ ਲਈ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਦੂਸਰੇ ਕਾਰਜ ਲਈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸਿੰਫਨੀ ਆਦਿ ਲਈ ਤੰਤਰ ਸਾਜ਼ ਧੌਂਖਨੀ ਜਾਂ ਰੀਡ ਵਾਲੇ ਸਾਜ਼ ਹੀ ਲਾਭਦਾਇਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਕਾਰਨ ਉਪਰ ਦਿਤੇ ਹਨ।

ਤੀਸਰੇ ਕਾਰਜ ਅਰਥਾਤ ਲੈ ਜੁਟਾਉਣ ਵਾਸਤੇ ਢੋਲ ਵਰਗੇ ਸਾਜ਼ ਲਾਭਦਾਇਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਅਜਿਹੇ ਸਾਜ਼ ਸੰਗੀਤਕ ਗੁਣਾਂ ਵਿਚ ਘਟੀਆ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਚਲਦੀ ਉਤੇਜਨਾ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਤੀਖਣ ਪ੍ਰਕੰਪਨ ਸ਼ਕਤੀ-ਸ਼ਾਲੀ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੁਚੱਜੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਢੋਲ ਵਾਦਨ ਸਿਧੇ, ਟੇਢੇ-ਮੇਢੇ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਸ਼ਕਤੀ-ਸ਼ਾਲੀ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਗਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਵੇਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਾਜ਼ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸ਼ਕਤੀ-ਸ਼ਾਲੀ ਜਜ਼ਬਾਤੀ, ਪੱਧਰਾ ਜਾਂ ਟੇਢਾ-ਮੇਢਾ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਚਾਹੇ ਬਣਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਲੋਕ ਨਰਿਤ, ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਢੋਲ, ਟੱਲੀਆਂ, ਛੈਣੇ, ਨਰਸਿੰਘੇ, ਤੁਰੀਆਂ ਜਾਂ ਇਕ ਸਧਾਰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਡਰੋਨ ਜੋ ਜਾਂ ਤਾਂ ਰੀਡ ਦੇ ਵਾਜੇ, ਇਕ-ਤਾਰੇ ਜਾਂ ਤੁਣ-ਤੁਣ ਦੁਆਰਾ ਜੁਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਜਾਂ ਨਾਚਾਂ ਵਿਚ ਲੈ ਦਾ ਪੱਖ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਗਆਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਲਗਭਗ ਗੁਆਚ ਹੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਭਾਵਕਤਾ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਸਮਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ, ਗੀਤ ਦੁਆਰਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਜਾਂ ਸਰੀਰਕ ਗਤੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਹੋਰ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਉਤਾਰ-ਚੜ੍ਹਾ ਨੂੰ ਢੋਲ ਦੀਆਂ ਢੁਕਵੀਆਂ ਪ੍ਰਕੰਪਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਠੀਕ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਲੋਕ ਭਾਗ ਲੈਂਦੇ ਹਨ, ਸਰੋਤਾ ਕੋਈ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਅਤੇ ਸਾਰੀ ਦੀ ਸਾਰੀ ਭੀੜ ਹੀ ਸ਼ੋਰ ਮਚਾਉਂਦੀ, ਨੱਚਦੀ ਤੇ ਗਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਬੰਦ ਗੀਤ ਦੇ ਮੋਢੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਬਾਕੀ ਉਸਨੂੰ ਦੁਹਰਾਉਂਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਗੀਤ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲਾਈਨ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਾਂ ਮੁੱਖ ਖਿਆਲ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਾਰੇ ਇਕੱਠੇ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਗਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਅਸਿਖਿਅਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਬਹੁਤ ਸੰਗੀਤਕ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ

ਪ੍ਰਭਾਵ ਗਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਰੰਗ ਬਰੰਗੀਆਂ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਅਤੇ ਖੁਲ੍ਹੇ ਡੁਲ੍ਹੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਕਰਕੇ ਹੋਰ ਵਧ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਜੰਗੀ ਨਰਿਤਾਂ ਵਿਚ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ, ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਡੰਡੇ, ਨੰਗੀਆਂ ਤਲਵਾਰਾਂ ਅਤੇ ਚਮਕਦੇ ਭਾਲਿਆਂ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੋਰ ਭੈਭੀਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਭਿਅੰਕਰ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਅਜਿਹੇ ਨਰਿਤਾਂ ਦੀ ਸੰਗਤੀ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਜਾਂ ਨਿਯਮ-ਬੱਧ ਸਪਤਕ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅਮੇਲਵੇਂ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਉਚਾਈ ਅਤੇ ਬਹੁਲਤਾ ਦਾ ਆਮ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਇਕ ਗੀਤ ਬਹੁਤ ਉਚੇ ਸੁਰ ਵਿਚ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਅਵਾਜ਼ ਵਾਲਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸੇ ਪਲ ਬੜਾ ਕੋਮਲ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਢੋਲ ਦੀ ਲੈ ਤੇ ਵਾਦਨ ਢੰਗ ਵੀ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਗੱਲ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮਰਹੱਟਿਆਂ ਦੇ ਪਦਾਂ ਜਾਂ ਜੰਗੀ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਆਮ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਕ ਹੋਰ ਲੋਕ ਗੀਤ ਲਗਭਗ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਾਂਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਸਹਾਇਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਜ਼ਰਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਢੋਲ ਆਦਿ ਵੀ ਸ਼ਡਜ ਨਾਲ ਮਿਲਾ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਅਜਿਹੇ ਗੀਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੌਰ ਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਿਲਗੋਭਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਇਕ ਕੜੀ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ । ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਨਵੀਂ ਗੱਲ ਨਹੀਂ, ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਮਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰਨ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਲਾਵਾਂਗੇ ।

ਅੰਤ ਵਿਚ, ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕੰਠ, ਵਾਦਨ ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਸੰਗੀਤ। ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮਿਲਕੇ "ਸੰਗੀਤ" ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਅਵਾਜ਼ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਸਾਜ਼ ਹੈ । ਦੂਜੇ ਸਾਜ਼ ਕੇਵਲ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਨਕਲ ਹੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਹੋ ਜਿਹਾ ਉਚਾਰਨ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜੋ ਕੇਵਲ ਮਨੁੱਖੀ ਅਵਾਜ਼ ਹੀ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਪੱਛਮੀ ਹਾਰਮੋਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸਾਜ਼ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਇਸੇ ਲਈ ਇਹ ਕੰਠ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਟਾਕਰਾ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਹ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ । ਉਹ ਇਥੇ ਕੇਵਲ ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਤੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕੰਠ-ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਨਕਲ ਹੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਰਿਤ ਵਿਚ ਵੀ ਕੰਠ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਥਾਨ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ ਤੇ ਸਰੀਰਕ ਇਸ਼ਾਰੇ ਬਾਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੂਰੇ ਜਾਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਪੂਰੇ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ । ਇਸ ਲਈ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਮੁਖ ਸਥਾਨ ਗਾਇਨ ਜਾਂ ਕੰਠ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਇਹੀ ਕਾਰਨ ਪੁਰਾਤਨ ਕਾਲ ਤੋਂ ਅੱਜ ਤਕ 'ਸੰਗੀਤ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਹੀ ਸਮਝਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ।

ੴ

ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਵਰਗ ਦੇ ਕੰਠ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਦੋ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਹਨ :

(1) ਚੈਂਬਰ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ।

(2) ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ।

ਚੈਂਬਰ ਸੰਗੀਤ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਕ ਭਰਭੂਰ ਸਹਾਇਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਭਰੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਡਰੋਨ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ। ਇਸ ਲਈ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਬਹੁਤ ਜ਼ੋਰ ਵਾਲਾ ਜਾਂ ਫਾਊ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਬੜਾ ਮਧੁਰ ਅਤੇ ਮੁਲਾਇਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰਿਆ ਹੋਵੇ ਭਾਵੇਂ ਉਪਰਾਮਤਾ ਵਾਲਾ, ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਬਹੁਤ ਸੋਚਮਈ ਅਤੇ ਵਿਦਵੱਤਾ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਦੂਜੇ ਵਰਗ ਵਿਚ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਭਜਨ ਮੰਡਲੀਆਂ ਜਾਂ ਹਰੀ ਕਥਾ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਜਾਂ ਵਜੰਤਰੀ (ਭਾਰਤੀ ਬੈਂਡ ਪਾਰਟੀਆਂ) ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ, ਜ਼ਿਆਦਾ ਢੋਲਕੀਆਂ ਛੈਣੇ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਤੰਤਰ-ਸਾਜ਼ ਘਟ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਵਾਤਾਵਰਨ ਪੈਦਾ ਕਰਕੇ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਅਸਰ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਘਟ ਸੋਚਮਈ ਅਤੇ ਬੌਧਿਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੁਧ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲਈ ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ੇ ਜਾਂ ਵਾਦਿਤਾ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਤੇ, ਜੋ ਰਾਗਾਤਮਕ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਹਨ।

ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਤੇ ਨਰਿਤਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਭਾਵੇਂ ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਤੇ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਹਾਇਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਲੈ ਆਦਿ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਤੇ ਸਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਜਿੱਥੋਂ ਤਕ ਵਿਕਸਤ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਅਤੇ ਸ਼ੁਧ ਕਲਾਸਕੀ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਇਹ ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਿੱਗਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਢੋਲ ਆਦਿ ਦੀ ਥਾਂ ਤੰਤਰ ਸਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਵਧੇਰੇ ਦਰਦਨਾਕ ਅਤੇ ਮਧੁਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵੱਧ ਧਿਆਨ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਤੇ ਰਾਗਾਤਮਕ, ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਪੱਖ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸੁਹਜ ਕੀਮਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਤੇ ਵਧੇਰੇ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਅਰਥ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਗਿਆਨ ਹੀ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕਮਜ਼ੋਰ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਕੋਈ ਵਿਗਿਆਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਧੁਨੀ-ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਅਗਿਆਨ ਜਾਂ ਅਧੂਰਾ

ਗਿਆਨ ਸਾਂਝਾਂ ਦੀ ਕਮਜ਼ੋਰ ਤੋਂ ਦੋਸ਼ ਭਰੀ ਸੰਗਤ ਪੁਰਾਣੇ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਘਟੀਆਪਨ ਲਈ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰ ਹਨ। ਧੁਨੀ ਵਿਗਿਆਨ ਵਧਦੇ ਹੋਏ ਗਿਆਨ ਤੇ ਸੋਝੀ ਨਾਲ ਉਚੇਰੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਉਤਪਨ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਬੋਲ-ਚਾਲ ਤੋਂ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ-ਪਾਠ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਤੋਂ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਜਾਂ ਤੋਂ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਤੋਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਢਾਂਚੇ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਸਮਝਣ ਦਾ ਇਕ ਤਰਕਮਈ ਆਧਾਰ ਦੇ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਅਕਲਾਸਕੀ। ਇਸ ਲਈ ਕੇਵਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਲਕਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਾਨੂੰ ਹੋਰ ਖੋਜ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ।

5

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ

ਜਿੱਥੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣਾ ਕਾਰਜ ਸਮਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣਾ ਕਾਰਜ ਉਥੋਂ ਆਰੰਭ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦਾ ਕੋਈ ਸੁਚੇਤ ਜਤਨ ਨਹੀਂ, ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਧਾਉਣ ਵੱਲ ਕੋਈ ਧਿਆਨ ਹੈ। ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ, ਸੰਗੀਤਕ ਵਸਤੂ ਦੇ ਚੰਗੇ ਬੁਰੇ ਦੋਹਾ ਪੱਖਾਂ ਦਾ ਅਚੇਤ ਸਮਿਸ਼ਰਣ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਵੱਲੋਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਕੋਈ ਗੱਲ ਇਤਫਾਕ ਜਾਂ ਸੰਭਾਵਨਾ ਤੇ ਨਹੀਂ ਛਡਦਾ ਸਗੋਂ ਬੁਰੇ ਤੇ ਚੰਗੇ ਪਦਾਰਥ ਦੇ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਨਖੇੜਣ ਦਾ ਪੂਰਾ ਤੇ ਸੁਚੇਤ ਜਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਮਨੋਰਥ, ਸਦਾ ਹੀ ਅਜਿਹੇ ਪਦਾਰਥ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਸਮਝ, ਕਲਾਤਮਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਹੋਰ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦੀ ਜਾਚਨਾ ਭਰਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਅਜੇਹੇ ਪਦਾਰਥ ਦੀ ਸੁਚੇਤ ਹੋਕੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਵੱਖਰੇ ਵਖਰੇ ਸੰਗੀਤਕ ਤੱਤ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਤੇ ਸਰਬ-ਵਿਆਪੀ ਭੌਤਿਕ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਦੁਆਲੇ ਘੁੰਮਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵਿਧਾਨ ਜਾਂ ਨਿਯਮ ਕਿਸੇ ਵੱਡੀ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਘੜਨ ਵਿਚ ਅਤੇ ਉਸਦੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਵਿਚ ਇਕ ਮਹਾਨ ਹਿੱਸਾ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ, ਇਕਾਈ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਵੀ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦੇ ਕਈ ਢੰਗ ਸੰਭਵ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸੰਗੀਤਕ ਪਦਾਰਥ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਚ ਢਾਲ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੱਡਰੇ ਅੱਡਰੇ ਸੰਗੀਤਕ ਰੂਪਾਂ ਜਾਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਣ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹੋ ਹੈ।

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਕਾਈਆਂ, ਉਸ ਉਕਤ ਰੂਪ ਅਤੇ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਅਧਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਦੇਵਾਂਗੇ, ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਥੱਲੇ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈਆਂ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਇਕਾਈਆਂ ਹਨ : —

1. ਸਾਰਾ ਸੰਗੀਤ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਤੇ ਇਸ ਦੇ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

2, ਸਾਰਾ ਵਕਤ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਰਾਗ ਜਾਂ ਰਾਗਾਤਮਕ ਵਿਧਾਨ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਦਾ ਹੈ।

3. ਸਾਰੀ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਦੇ ਅੰਦਰ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਪਹਿਲੀ ਇਕਾਈ :—

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮੁਢਲੀ ਇਕਾਈ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸੁਰ ਜਾਂ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਭੇਟਾ ਇਕ ਪੁਰਾਣੀ ਕਿਰਿਆ ਹੈ ਜੋ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਤਕ ਕਾਇਮ ਹੈ। ਇਹ ਡਰੋਨ (ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੁਆਰਾ) ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਦੇ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਟਾਕਰਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਮਿਲਾਉਣ ਦਾ ਢੰਗ ਅੱਜ ਵੀ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮਿਆਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਕਿਸੇ ਨਿਯਮ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਕੀਤੇ ਬਿਨਾ ਹੀ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਲਈ ਡਰੋਨ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਆਰੰਭਕ ਸਥਾਨ ਬਣਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਸਮਝਾਉਣ ਲਈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਡਰੋਨ (ਤਾਨਪੂਰੇ) ਨੇ ਕੀ ਭਾਗ ਅਦਾ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਇਹ ਸਮਝਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਸੁਰ-ਕ੍ਰਮ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਕਿਵੇਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਦੇ ਕੀ ਰੂਪ ਬਣਦੇ ਹਨ ?

ਇਹ ਇਕ ਆਮ ਤਜਰਬੇ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗਾਤਮਕ ਮੁਹਾਵਰਾ ਜਾਂ ਸੁਰ ਸਮੂਹ (ਕੋਰਡ) ਨਿਸਚਿਤ ਜੜ ਰਖਦੀ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਨਾਲ ਕੋਈ ਸੰਗਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਸਾਜ਼ ਨ ਵੀ ਹੋਵੇ। ਇਹ ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਨੁੱਖੀ ਕੰਠ, ਇਸਦੇ ਅਨੁਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਮੇਲਵੇਂ ਰੂਪ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਸੁਚੇਤ ਅਨੁਮਾਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀ। ਇਸ ਨੂੰ ਅਜਿਹਾ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਇਸ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਜਾਂ ਕੋਰਡ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸੁਰ ਸੰਗਤੀ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ, ਜੋ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੀ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੌਖਾ ਕਰਨ ਲਈ ਇਸ ਸੁਰ ਨੂੰ ਕੁਝ ਚਿਰ ਠਹਿਰਨ ਵਾਲਾ ਹੋਣਾ ਜਰੂਰੀ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਚਿਰਕਾਲੀਨ ਬਿਸ਼ਰਾਮ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਡੋਲ ਵੱਲ ਲੈ ਜਾਦੇ ਹਨ, ਅਤੇ ਗਾਇਕ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਾਂਚਣ ਦਾ ਮੌਕਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਉਹ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਮੇਲ ਤੋਂ ਬਚ ਸਕੇ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਸੁਰ ਕ੍ਰਮ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪਹਿਲਾਂ ਸੁਤੇ ਸਿੱਧ ਹੀ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਪਿਛੋਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੀ ਹੈ।

ਸੁਰ ਕ੍ਰਮ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੈ ਪਰਤੱਖ ਤੇ ਅਪਰਤੱਖ (Direct & Redirect) : ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੱਖ ਕਿਹਾ ਜਾਵੇਗਾ ਜਦੋਂ ਇਕ ਦੇ ਸਪਸ਼ਟ ਅੰਸ਼ਕ-ਸੁਰ ਦੂਜੇ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹੋਣ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ (ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ) ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਡਜ ਨਾਲ ਪ੍ਰਤੱਖ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਤੇ ਜਦੋਂ ਦੋ ਸੁਰ ਕਿਸੇ ਤੀਜੇ ਸੁਰ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਹੋਣ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਅਪ੍ਰਤੱਖ (Redirect) ਸੰਬੰਧ ਕਿਹਾ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਥੇ ਤੀਜੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰ ਕਿਹਾ ਜਾਵੇਗਾ। ਜਿਵੇਂ :—

ਸ —ਰੇ ਧਾ ਨੀ ਨੀ—ਸੰ
ਪ ਗ ਮ

ਉਪਰੋਕਤ ਬਰੈਕਟਾਂ ਵਿਚ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਜੋੜੇ ਸਿਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਸ ਵਿਚ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦੇ ਸਗੋਂ ਹੇਠਲੇ ਸੁਰ ਰਾਹੀਂ ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਚੌਥੇ ਜਾਂ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ ਹਨ। ਹੇਠਲਾ ਸੁਰ ਇਕ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸੁਰ ਆਮ ਕਰਕੇ ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸਪਸ਼ਟ ਰਹੇ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਰੰਭ ਸੁਰ ਤੰਬੂਰੇ ਦਾ ਡਰੋਨ ਹੈ ਅਤੇ ਆਰੰਭਕ ਦਾ ਸਥਾਨ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਗੀਤ ਦੀ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਕਾਇਮ ਰੱਖੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਠੀਕ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਡਰੋਨ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ—ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਅਤੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਰਗ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਕਿਉਂ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੋਰ ਸੁਰਾ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਚੁਣਿਆ ਗਿਆ, ਇਹ ਹੇਠ ਲਿਖੀ ਵਿਆਖਿਆ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਵੇਗਾ।

ਸਹਾਇਕ ਸੁਰ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਵਿਚ, ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ ਤੇ ਚੌਥੇ ਸੁਰ ਦਾ ਦਾਅਵਾ ਜਾਂ ਹੱਕ ਉਸ ਸੁਰ ਦੇ ਅੱਠਵੇਂ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ। ਅੱਠਵਾਂ ਸੁਰ ਕੋਈ ਨਵਾਂ ਸੁਰ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪ੍ਰਥਮ ਸੁਰ ਦੀ ਹੀ ਦੁਹਰਾਈ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਉਲਟੇ ਰੂਪ ਚੌਥੇ ਸੁਰ ਦਾ ਸੰਬੰਧ, ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਸਭ ਤੋਂ ਨੇੜੇ ਦਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਸਾਰੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀਆਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜਦੋਂ ਸੁਰ, ਜਾਂ ਇਸਦੇ ਉਪਰਲੇ ਜਾਂ ਥੱਲਵੇਂ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ ਦੀ ਸਾਂਝੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹੋਵੇ, ਤਾਂ ਉਸਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸਰਲ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੱਖ (Direct) ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੰਜਵੇਂ ਸੁਰ ਦਾ ਅੰਤਰ ਅਜਿਹਾ ਅੰਤਰ ਹੈ ਜੋ ਕਿਸੇ ਦੋ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਰਲ ਸੰਬੰਧ ਸਥਿਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਪ੍ਰਥਮ ਸੁਰ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਪੰਜਵੇਂ ਜਾਂ ਚੌਥੇ ਸੁਰ ਦਾ ਹੋਣਾ ਅਤਿ ਅਵਸ਼ਕ ਹੈ ਪਰ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ। ਇਹ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਏਨੇ ਨੇੜੇ ਹਨ, ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਿਲਵੀਂ ਅਵਾਜ਼ ਡੋਲ ਜਾਂ ਖੜਾਕ ਪੈਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਕ ਵਕਤ ਤੇ ਡਰੋਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਇਕ ਨੂੰ ਹੀ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਨੁਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਅਪ੍ਰਸਤੁਤ ਸੁਰ ਇਕ ਸਮਸੁਰ ਜਾਂ

ਸੰਵਾਦੀ ਸਵਰ ਹੋਣ ਕਾਰਨ, ਕੰਠ ਇਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਆਪੇ ਹੀ ਅਨੁਭਵ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਫਲਸਰੂਪ ਡਰੋਨ ਨੂੰ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਪੰਚਮ ਵਾਲਾ ਤੇ ਮਧਿਅਮ ਵਾਲਾ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਇਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਅਲਗ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਕ ਇਕਹਰੀ ਆਦਰਸ਼ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲਤਾ ਦੇ ਪੂਰਕ ਹਨ ਅਜਿਹੇ ਹਾਲਾਤ ਵਿਚ ਹਰ ਇਕ ਪੂਰਕ ਆਪਣੀ ਆਦਰਸ਼ਕ ਸੁਰਮੇਲਤਾ ਦੇ ਆਦਰਸ਼ਕ ਮਿਆਰ ਤੋਂ ਕੁਝ ਘੱਟ ਕਿਉਂ ਨਾ ਜਾਪਦਾ ਹੋਵੇ, ਪਰ ਇਹ ਘਾਟ ਮਨੁੱਖੀ ਕੰਨ ਦੀ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਆਦਤ ਦੁਆਰਾ ਪੂਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕੰਨ ਆਤਮਮੁਖੀ ਢੰਗ ਜਾਂ ਕਲਪਨਾ ਦੁਆਰਾ ਮਜਬੂਤ ਸਮਸੁਰ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਵਾਂ ਸੁਰ ਚੌਥੇ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਮਸੁਰ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਨਾਲੋਂ ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦੇ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਘਟ ਊਣਤਾਈ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪੂਰਕ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕਰਨ ਵਿਚ ਵੀ ਘਟ ਔਖ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦਾ ਤਾਨਪੂਰਾ ਹੀ ਮਿਲਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦੂਜੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬਹੁਤ ਘਟ। ਪਰ ਡਰੋਨ (ਤਾਨਪੂਰਾ) ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦਾ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦਾ ਸਪਤਕ ਦੇ ਨਵੇਂ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਨ ਦਾ ਢੰਗ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਹੈ। ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਪੰਜਵੇਂ ਜਾਂ ਚੌਥੇ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਧਾਰਨ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਸੰਬੰਧ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਇਕ ਨਾਲ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਕੁਝ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਪਤਾ ਚਲੇਗਾ ਕਿ ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਬੜੇ ਖੁਲ੍ਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅਤੇ ਦੂਹਰੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਇਕੋ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਸਥਿਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਉਦਾਹਰਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਸਪਤਕ ਦੇ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਇਸ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅਤੇ ਵਿਚਲੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੀ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਇਕ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਉਤਲੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਵੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਭਾਰਤੀ ਸ਼ੁੱਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਮੱਧ (ਵਿਚਕਾਰਲੇ) ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਲਈਏ, ਅਤੇ ਉਸ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਦੋ ਪਾਸੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਧਾਈਏ ਤਦ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਸ ਅਤੇ ਪ, ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਅਤੇ ਪ-ਸਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਉੱਚੇ (ਤਾਰ) ਸਪਤਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਅਰਧ
(Ist tetrachord of the higher actane)

ਸਂ	ਰੇਂ	ਗਂ	ਮਂ
480	540	600	640

ਪਹਿਲਾ — ਦੂਜਾ ਅਰਧ (ਮੱਧ ਸਪਤਕ)

ਸ	ਰ	ਗ	ਮ	ਪ	ਧ	ਨੀ	ਸਂ
240	270	300	320	360	405	450	480

ਨਿਚਲੇ (ਮੰਦਰ) ਸਪਤਕ ਦਾ ਦੂਜਾ ਅਰਧ
(2nd tetrachord of the lower actane)

ਪ	ਧ	ਨੀ	ਸ
180	202.5	225	240

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੂਜੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਉਲਟ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੇਕਰ ਕ੍ਰਮ ਮੱਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੋਕੇ ਅੱਧ ਸਪਤਕ ਉਤੇ ਜਾਂ ਥੱਲੇ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਸਿਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅੱਗੜ-ਪਿੱਛੜ ਦੋ ਅਰਥ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਅਦਲ ਬਦਲ ਕੇ ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਖਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਆਮ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਲੋਂ, ਨਾਲ ਦੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 4 ਤੋਂ 6 ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸ਼ਡਜ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਸ਼ਡਜ-ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਦੀ ਅਦਲਾ ਬਦਲੀ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ (Practical) ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਤਾਨਪੂਰਾ ਡਰੋਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੇ ਹੇਠਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਇਕ ਵੱਡਾ ਤੂੰਬਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਉਪਰ ਲਕੜੀ ਦੀ ਖੋਖਲੀ ਅਤੇ ਲੰਮੀ ਡਾਂਟੀ (gourd) ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਦੋ ਘੁੜਚ ਜਾਂ ਬਰਿਜ (Bridges) ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਡਾਂਟੀ ਦੇ ਉਤੇ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਤੂੰਬੇ ਦੇ ਚਪਟੇ ਪਾਸੇ ਤੇ। ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਵਿਥ ਆਮ ਕਰਕੇ ਤਿੰਨ ਫੁੱਟ ਹਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਕੁਝ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਉਤੇ ਚਾਰ ਤਾਰਾਂ ਲਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਡਾਂਟੀ ਦੇ ਉਤੇ ਲੱਗੀਆਂ ਚਾਰ ਖੂੰਟੀਆਂ ਨਾਲ ਕਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੋ ਵਿਚਕਾਰਲੀਆਂ ਤਾਰਾਂ ਲੋਹੇ (ਇਸਪਾਤ) ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਤੇ ਬਰਾਬਰ ਮਿਲਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਦੋ ਬਾਹਰ ਦੀਆਂ ਪਿੱਤਲ ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਹਿਲੀ ਵਿਚਕਾਰਲੀਆਂ ਤਾਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਰਾ ਮੋਟੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜੋੜੇ ਦੇ ਸ਼ਡਜ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਤੇ ਮਿਲਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਚੋਥੀ ਅਤੇ ਅੰਤਲੀ ਤਾਰ ਪਹਿਲੀ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮੋਟੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸਨੂੰ ਸੁਰ (ਸ) ਦੇ ਮੰਦਰ ਸ਼ ਤੇ ਇਕ ਸਪਤਕ ਹੇਠ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਡਰੋਨ ਦਾ ਵਰਗ ਪਹਿਲੀ ਤਾਰ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਹੋਵੇਗਾ ਜਿਸਤੇ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਵੇਗਾ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਡਰੋਨ ਇਕੱਲਾ ਸੁਰ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ.ਦਾ ਇਕੱਠ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸਮੂਹ ਜਾਂ ਇਕੱਠ ਵਿਚ, ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਚਿਰਸਥਾਈ ਅਤੇ ਉਭਰਵੇਂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਵਿਚਕਾਰਲੇ, ਕਿਉਂਕਿ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਲਈ ਪਿੱਠ-ਪਿਛੋਕੜ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਪਸ਼ਟ ਅਤੇ ਉਭਰਵੇਂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਡਰੋਨ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਹਾਰਮਨੀ ਜਾਂ

ਸੁਰਮੇਲ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਫ਼ਲਸਰੂਪ ਸਮਿਲਤ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਵੀ ਅਜਿਹੇ ਡਰੋਨ ਦੀ ਸੰਗਤ ਵਿਚ ਕੋਈ ਰਚਨਾ ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਡਰੋਨ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਨਾਲ ਇਸਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਟਾਕਰਾ ਜਾਂ ਅੰਤਰ ਹੋਣਾ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਦਾ ਉਜਾਗਰ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੁਰ ਜੋ ਡਰੋਨ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਨੇੜੇ ਦਾ ਜਾਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹੋਣਗੇ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੁਖਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਅਜਿਹੇ ਸੰਬੰਧ ਦੀ ਘਾਟ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਡੋਲ ਪੈਦਾ ਕਰੇਗੀ ਅਤੇ ਪਰੇਸ਼ਾਨੀ ਦਾ ਕਾਰਨ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਡਰੋਨ ਦੀ ਤਰਕ ਭਰੀ ਖੋਜ ਇਸ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਮੁਢਲੀਆਂ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਕਰਾਏਗੀ ਅਤੇ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਵਾਕਫ਼ੀ ਵੀ ਕਰਾਵੇਗੀ ਕਿ ਅੱਡਰੇ ਅੱਡਰੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਘਟਨ ਵਿਚ ਕਿਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੁਰ ਕ੍ਰਮ ਜਾਂ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਦਾ ਖਿਆਲ ਰਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਡਰੋਨ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। (1) ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ (2) ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ (3) ਸਮਿਲਤ ਸੁਰ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਸਾਰੇ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਭਾਰੂ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਦੂਜਾ ਗਰੁੱਪ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਆਮ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਛੇਵੇਂ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਤੋਂ ਉਪਰਲੇ ਸੁਰ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਨਾਲ ਹੀ ਸੁਣੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਛੇਵੇਂ ਤੋਂ ਉਪਰਲੇ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਬੇਲੋੜੀ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਅਜਿਹੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸੁਣੇ ਜਾਂਦੇ ਪਰੰਤੂ ਜਦੋਂ ਕਲਾਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਸਧਾਰਨ ਅਵਸਥਾ ਵਿਚ ਸੂਖਮ, ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਤਕੜੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਮਿਲਕੇ ਸ਼ਰੋਤੇ ਦੀ ਨਿਰਨੇ-ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਿਰਨੇ ਨੂੰ ਕੁਝ ਆਧਾਰ ਦੇਣ ਲਈ ਅਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਲੜੀਆਂ ਨੂੰ ਨੌਵੇਂ ਅੰਸ਼ਕ ਲੜੀਆਂ ਤੱਕ ਵਿਚਾਰ ਵਿਚ ਲਿਆ ਸਕਦੇ ਹਾਂ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ, ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ, ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਸਤਵੇਂ ਸਮਸੁਰ ਜਾਂ ਹਾਰਮੋਨਿਕ ਤੇ ਠਹਿਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਉਪਰੰਤ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਬੈਠਦਾ ਪਰੰਤੂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਜਿਹਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰ ਸਪਤਕੀ ਅੰਤਰਾਲਾਂ (Soft and tender) ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਸਗੋਂ ਅਜਿਹਾ ਕਰਕੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸੁਖਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਨੇਹ ਭਰਪੂਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਸ਼੍ਰੀ ਕਲੇਮੈਂਟਸ ਅਨੁਸਾਰ "ਸਪਤਕੀ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨੂੰ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਮਹੱਤਤਾ (ਜਿਹੜੇ ਸੱਤਵੇਂ ਹਾਰਮੋਨਿਕ ਤੋਂ ਉਪਰਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ) ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕ ਕਲਾ ਦੇ ਬੌਧਿਕ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਪਹਿਲੇ ਦਰਜੇ ਤੇ ਲੈ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।"

ਅੱਠਵਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਪਹਿਲੇ ਸੁਰ ਦੀ ਦੁਹਰਾਈ ਮਾਤਰ ਹੈ। ਨੌਵਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਜਦੋਂ ਮਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਤੋਂ ਇਕ ਪੂਰਨ ਅੰਤਰਕ ਉਚਾ

ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਦਾ ਪੰਚਮ ਹੀ ਤਾਂ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੰਚਮ ਸੁਰ ਇਕ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਹੀ ਨੌਵਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਆਪਣਾ ਸੰਬੰਧ ਜੋੜਦਾ ਹੈ।

ਦਸਵਾਂ ਪੰਜਵੇਂ ਅੰਸ਼ਕ ਦਾ ਹੀ ਦੁਹਰਾਇਆ ਰੂਪ ਹੈ। ਗਿਆਰਵੇਂ ਤੋਂ ਉਪਰ ਜਾ ਕੇ ਹੀ ਸੁਰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿਸੇ ਪਹਿਲੇ ਸੁਰ ਦੀ ਦੁਹਰਾਈ ਜਾਂ ਨਕਲ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਮੁਢਲੇ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਪਹਿਲੇ ਛੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਸਾਡੀ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਅਗਲੇ ਤਿੰਨ ਜਿਵੇਂ ਸਤਵੇਂ ਤੋਂ ਨੌਵੇਂ ਤਕ, ਭਾਵੇਂ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਸੁਣਨ ਯੋਗ ਨਹੀਂ, ਪਰ ਕਦੇ ਕਦੇ ਕੁਝ ਸ਼ਕਤੀ ਗ੍ਰਹਿਨ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਕੁਝ ਵਿਚਾਰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਜਾਂ ਤਾਂ ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੀ ਦੁਹਰਾਈ ਹੈ ਜਾਂ ਫਿਰ ਸੁਣਨ ਯੋਗ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਹ ਸਾਡੇ ਧਿਆਨ ਨੂੰ ਨਹੀ ਖਿੱਚਦੇ।

ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਹਰ ਵਰਗ ਦੇ ਡਰੋਨ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਛੇਵੇਂ ਅਤੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਨੌਵੇਂ ਅੰਸ਼ਕਾਂ ਤੇ ਹੀ ਵਿਚਾਰ ਕਰਾਂਗੇ।

ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦੇ ਡਰੋਨ ਦੀਆਂ ਅੰਸ਼ਕ ਲੜੀਆਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ :—

ਅੰਸ਼ਕ :— 1 2 3 4 5 6 7 8 9

ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ :—

ਸ ਸ ਸਂ ਪਂ ਸਂ˙ ਗਂ˙ ਪਂ˙ 7ਨ੍ਹੀ ਸਂ˙ ਰੇ˙˙˙
ਸ਼ ਸ਼ ਸ ਪ ਸਂ ਗਂ ਪਂ 7ਨ੍ਹੀ ਸਂ˙ ਰੇ˙˙
ਪ਼ ਪ਼ ਪ ਰੇਂ ਪਂ ਨੀਂ ਰੇ˙˙ 7ਮੇ ਪਂ˙ ਧਂ˙ (#)

ਉਪਰੋਕਤ ਲੜੀਆਂ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸੁਣਨ ਯੋਗ ਸਮਸੁਰਤਾ ਦਾ ਕ੍ਰਮ ਸ, ਪ, ਗਂ, ਰੇਂ, (ਨੀਂ) ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਸੁਣਾਈ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਵਿਚ 7ਨ੍ਹੀ 7ਮੇਂ ਜਾਂ ਧਂ (#) ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲਿਖੀਆਂ ਜਾਣਗੀਆਂ :—

ਅੰਸ਼ਕ :– 1 2 3 4 5 6 7 8 9

ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ :—

ਸ ਸ ਸਂ ਪਂ ਸਂ˙ ਗਂ˙ ਪ 7ਨ੍ਹੀ˙˙ ਸਂ˙˙ ਰੇ˙˙˙
ਸ਼ ਸ਼ ਸ ਪ ਸਂ ਗਂ ਪਂ 7ਨੰੀ ਸਂ˙ ਰੰ˙
ਮ਼ ਮ਼ ਮ ਸਂ ਮਂ ਧਂ ਸਂ˙ 7ਗ ਮ਼ਂ˙ ਪਂ˙˙

ਇਸ ਗਰੁਪ ਵਿਚ ਸੁਣਨ ਯੋਗ ਸਮਸੁਰਤਾ ਦਾ ਕ੍ਰਮ ਇਹ ਹੈ ਸ, ਪ, ਮ, ਗਂ, (ਧਂ) ਅਤੇ ਨਾ ਸੁਣਨ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿਚ 7ਨੂੰ, 7ਗੁਂ ਜਾਂ ਰੇ˙˙˙ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਵਧੇਰੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ।

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਸੱਮਿਲਤ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਾਂਗੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਦੋ ਕਿਸਮਾਂ ਹਨ : (1) ਅੰਤਰ ਸੁਰ, (2) ਜੋੜ ਸੁਰ ਅੰਤਰ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ ਦੋ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ ਦੇ ਅੰਤਰ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੋੜ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ ਦਾ ਜੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਸੱਮਿਲਤ ਸੁਰ, ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਪਹਿਲੇ ਦੂਜੇ ਅਤੇ ਉਚੇਰੇ ਵਰਗ ਦੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਹੀ ਉਹ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਾਂ ਇਸਦੇ ਪਹਿਲੇ ਦੂਜੇ ਜਾਂ ਉਚੇਰੇ ਅੰਸ਼ਕ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਜਿਵੇਂ ਹੀ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰ ਹੋਰ ਉਚੇਰੇ ਹੁੰਦੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸੀ ਅਵਾਜ਼ ਦਾ ਉਚੇਰਾ ਪਣ ਘਟਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਡਰੋਨ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਸਮਿਲਤ ਸੁਰ ਲੱਭਾਂਗੇ। ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦੇ ਡਰੋਨ (ਤਾਨਪੂਰੇ) ਵਿਚ ਇਹ ਸੁਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ :—

ਪ਼(18) ਸ(24) ਅਤੇ ਸ਼(12)

ਇਸ ਲਈ ਪਹਿਲੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਇਹ ਹੋਣਗੇ।

ਸ—ਪ਼	ਪ਼—ਸ਼	ਸ—ਸ਼
24— 8	18—12	24—12
ਸ̤	ਸ̤	ਸ਼
6	6	12

ਕੇਵਲ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਸਪਤਕ ਥੱਲੇ ਤਿੰਨਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਸ਼ਡਜ ਹੀ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕੇਵਲ ਮੁਢਲੇ ਜਾਂ ਪ੍ਰਥਮ ਸੁਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੀ ਮਜ਼ਬੂਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਇਹ ਹਨ :—

2ਸ—ਪ਼=ਗ:)	2ਪ਼—ਸ=ਸ਼)	2ਸ਼—ਪ਼=ਸ̤)
48—18=30)	36—24-12)	24—18=6)
2ਪ਼—ਸ਼=ਸ)	2ਸ—ਸ਼=ਪ)	2ਸ਼—ਸ=ਏਕਤਾ)
36—12=24	48—12=ˀ6)	24—24=0)

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੂਜੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਵੀ ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਮੁਢਲਿਆਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ-ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ।

ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਤੀਜੇ ਅਤੇ ਉਚੇਰੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਲੱਭਣ ਵਿਚ ਅੜੇ ਹੀ ਰਹੀਏ ਤਾਂ

ਉਤਪੱਨ ਸੁਰ, ਛੋਟੇ ਤੋਂ ਛੋਟੇ ਸਾਂਝੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਦੇ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਸਾਡੇ ਮਾਮਲੇ ਵਿਚ ਸ਼ (6) ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਦੀ ਜੜ੍ਹ ਜਾਂ ਮੁਢ ਦਾ ਸੁਰ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਵੇਖਿਆ ਜਾਵੇਗਾ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਰਗ ਦੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਉਤਪੰਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਸਗੋਂ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੀ ਮਜ਼ਬੂਤ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੋੜ ਸੁਰ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੋਣਗੇ। ਜਿਵੇਂ ਪ਼(18), ਸ(24) ਅਤੇ ਸ਼(12) ਬਣਨਗੇ :—

ਪਹਿਲਾ ਕ੍ਰਮ :—

ਪ਼ + ਸ = 7ਨ਼ੀ	ਸ + ਸ = ਸਂ	ਸ + ਸ਼ = ਪ
18+24 = 42	24 + 24=48	24 + 12=36
		ਸ਼ + ਪ਼ =ਗ
		12+18= 30

ਦੂਜਾ ਕ੍ਰਮ :—

2ਪ਼ + ਸ = ਗਂ	2ਸ + ਸ਼ = ਗਂ	2 ਸ਼ + ਪ਼= 7ਨ਼ੀ
36 +24=60	48 + 12=60	24 + 18 =42
ਪ਼+2ਸ=ਮਂ	ਸ +2ਸ਼ =ਸਂ	ਸ਼ + 2ਪ਼ = ਸਂ
18+48=66	24+24=48	12+ 36 = 48

ਇਸ ਤੋਂ ਉਚੇਰੇ ਵਰਗ ਦੇ ਜੋੜ ਸੁਰ 6 ਨਾਲ ਗੁਣਾ ਕਰਨ ਤੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਜਾਣਗੇ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਹੋਣਗੇ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੂਲ ਸੁਰ 6 ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜੋੜ ਸੁਰ ਵੀ ਕਦੇ ਸੁਰ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ, ਸਗੋਂ ਉਹੀ ਸੁਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜੋ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਜਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਲੜੀਆਂ ਵਿਚ ਪਹਿਲੋਂ ਹੀ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਾਰੇ ਸੁਰ ਪਹਿਲੀਆਂ ਅੰਸ਼ਕ ਲੜੀਆਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਤਵਾਂ ਅੰਸ਼ਕ 7 ਨ਼ੀ ਵੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦੇ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਮੁਖ ਸੰਵਾਦ, ਜਦੋਂ ਉਹ ਅਵਰੋ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਤਰਤੀਬ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣਗੇ ਤਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੋਣਗੇ :—

ਸ ਪ ਗ ਰੇ ਨੀ 7ਨ਼ੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਹਿਲੇ ਚਾਰ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਹੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ।

ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਚਾਰ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦੇ ਡਰੋਨ ਨੂੰ ਵੀ ਲਾਗੂ ਕਰੀਏ ਤਾਂ, ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਯੋਜਨਾ, ਅੰਤਰ ਅਤੇ ਜੋੜ ਦੋਵੇਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਰ ਦੱਸਦੀ ਹੈ।

ਪਹਿਲੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰ :-

ਸ — ਮ਼ = .ਮ਼	ਸ — ਸ਼ = ਸ਼	ਮ਼ — ਸ਼ = ਮ਼..
24—16=8	24—12 =12	16—12=4

ਦੂਜੇ ਅੰਤਰ ਸੁਰ :-

2ਸ — ਮ਼ = ਮ	2ਸ਼ — ਸ = ਏਕਤਾ	2ਮ਼ — ਸ਼ = ਧ਼
48—16=32	24 —24= 0	32 — 12=20
2ਮ਼ — ਸ = .ਮ਼	2ਸ — ਸ਼ = ਪ	2ਸ਼ — ਮ਼ = .ਮ਼
32—24 = 8	48 —12= 36	24 —16 = 8

ਕਿਉਂਕਿ 4 ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੜੀਆਂ ਦੇ ਵੱਡੇ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਸਾਂਝਾ ਭਾਗ ਹੈ, ਇਸ ਦੋ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਮ਼ ਦੀ ਹੀ, ਦੋ ਜਾਂ ਤਿੰਨ ਸਪਤਕ ਨੀਵੀਂ ਦੁਹਰਾਈ ਹੈ ਅਤੇ ਤੀਜਾ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਦੂਜੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਸ ਦੀ ਹੀ ਦੁਹਰਾਈ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੂਲ ਸੁਰ .ਮ਼. (4) ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧੀ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਦੂਜੇ ਅਤੇ ਉਚੇਰੇ ਪੱਧਰ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਬਾਰੇ ਠੀਕ ਹੋਵੇਗੀ।

ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਪਹਿਲੇ ਦਰਜੇ ਦੇ ਜੋੜ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ :-

ਮ਼ + ਸ = ਧ	ਸ + ਸ = ਸਂ	ਸ + ਸ਼ = ਪ
16+24=40	24+24=48	24+12=36
		ਸ਼ + ਮ਼ = 7ਗੁ
		12+16=28

ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਦੇ ਸੁਰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੋਣਗੇ :

2ਮ਼ + ਸ = 7ਗੁ˙	2ਸ + ਸ਼ = ਗਂ	2ਸ਼ +=ਮ਼=ਧਾ
32 +24=56	48+12=60	24 +16=40
ਮ਼ + 2ਸ=ਮਂ	ਸ + 2ਸ਼=ਸਂ	ਸ਼ + 2ਮ਼=ਨ੍ਹੀ
16 + 48=64	24+24 =48	12 +32 =44

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੋੜ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਵੀ ਉਚੇਰਾ ਦਰਜਾ, ਉਹੋ ਸੁਰ ਉਤਪਨ ਕਰੇਗਾ .ਮ਼. (4) ਦੁਆਰਾ ਮੂਲ ਸੁਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਹੋਏ ਅੰਸ਼ਕ ਲੜੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਹੋਣਗੇ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮ ਵਰਗ ਵਿਚ ਵੀ, ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਜਾਂ ਜੋੜ ਸੁਰ ਕੋਈ ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਨਹੀਂ ਉਤਪਨ ਕਰਦੇ, ਸਗੋਂ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਆਏ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦੀ

ਲੜੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੀ ਉਭਾਰਦੇ ਹਨ। ਉਭਰਵੇਂ ਸੰਵਾਦ ਨੂੰ ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਤਰਤੀਬ ਦਈਏ ਤਾਂ ਸ ਪ ਮ ਗ ਧ, ਹੋਣਗੇ, ਜਿਸਦੇ ਪਹਿਲੇ ਚਾਰ ਸੁਰ ਡਰੋਨ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਸੁਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸ, ਪ ਅਤੇ ਗ ਸੁਰ ਦੋਹਾਂ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਦੋਹਾਂ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚ ਤਾਲ ਮੇਲ ਦਾ ਕੰਮ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਦੋਹਾਂ ਵਰਗਾਂ ਦੇ ਸਾਂਝੇ ਸੁਰ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਰਗਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਨਹੀਂ ਲਿਆਉਂਦੇ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੜੀਆਂ ਦੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆਂ ਪੰਜ ਵਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਸ਼ਕਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ 7 ਦੇ ਅੰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਵੀ ਕੁਝ ਵਜ਼ਨ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਨੌਵੇਂ ਮੈਂਬਰ ਸਦਸ ਤਕ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਉਂ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ :-

ਸ ਰੇ ਗ 7ਮੇ ਪ ਧ 7ਨ੍ਹੀ ਨੀ ਸਂ.........(1)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਮ਼ ਤੋਂ ਮ ਤਕ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਅੰਤਰਾਲ :-

ਮ਼ ਪ਼ ਧ਼ 7ਨ੍ਹੀ ਸ ਰੇ 7ਗੁ ਗ ਮ.........(2)

ਜਾਂ ਸ ਤੋਂ ਸਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਵਿਚ :-

ਸ ਰੇ 7ਗੁ ਗ ਮ ਪ ਧ 7ਨ੍ਹੀ ਸਂ.........(3)

ਮ਼ ਤੋਂ ਮ ਤਕ ਦੇ ਸਾਪਤਕ ਵਿਚ ਦੂਜੀਆਂ ਸੀਰੀਜ਼ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਮ਼ ਸੁਰ ਇਸ ਵਰਗ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਮੂਲ ਸੁਰ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਜਾਂ ਸੀਰੀਜ਼ ਵਿਚ ਵੀ ਸ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਇਸ ਦੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਪੁਸ਼ਟੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਪਹਿਲੀ ਲੜੀ ਦੇ ਸੁਰ (1), ਦੂਜੀ ਲੜੀ ਦੇ ਸੁਰ (2) ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਕੇਵਲ ਪੰਚਮ ਦੀ ਵਿਥ ਤੇ ਉਚੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਦੋਹਾਂ ਵਰਗਾਂ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸਮਾਨਅੰਤਰ ਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮ਼ ਤੋਂ ਸ ਨੂੰ ਆਰੰਭਕ ਬਦਲਨ ਨਾਲ ਇਹ ਇਕ ਸਾਰ ਜਾਂ ਰਲਦੀ-ਮਿਲਦੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਇਹ ਦੋਨੋਂ ਵਰਗ, ਜੋ ਦੋਵੇਂ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਡਰੋਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਾਰੇ ਸੰਸਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਸਾਂਭੀ ਬੈਠੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਅੰਤਰਾਲਾ ਦਾ ਸਥਾਨ ਘੱਟ ਵੱਧ ਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਧ # ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਜ਼ਰਾ ਦੁਰੇਡੇ ਹੋਣ ਕਾਰਨ (ਨੌਵਾਂ ਅੰਸ਼ਕ) ਧਾ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਘਟ ਸੰਵਾਦੀ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲਾ ਹੈ ਜੋ ਮ਼ ਦੀਆਂ ਲੜੀਆਂ ਦਾ ਪੰਜਵਾਂ ਅੰਸ਼ਕ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮ ਦੀ ਸਰਦਾਰੀ ਬਣਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਧ # ਦੀ ਥਾਂ ਧ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਅਸਲੀ ਵਿਚਾਰ ਤੇ ਜਾਦੇ ਹੋਏ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਦਰਸ਼ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸਾਰੇ ਦਰਜੇ, ਪਹਿਲੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੁਢਲੀਆਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਚੁਣਨੇ ਉਚਿਤ ਹਨ।

ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਸਪਤਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਪੁਰਾਤਨ ਭਾਰਤੀ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਸਿਧਾਂਤ ਦਸਦੇ ਹਨ (1) ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਸੰਭਵ ਹੋਵੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਦੋਹਾਂ ਅੱਧਾਂ ਵਿਚ ਸਮਤਾ ਹੋਣੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ, (2) ਦੋਹਾਂ ਅਰਧਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਸ਼ੜਜ-ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ।

ਇਸ ਲਈ ਇਕ ਤਰਕ ਵਾਲੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਪਤਕ, ਸਾਨੂੰ ਡਰੋਨ ਦੀ ਹਾਰਮਨੀ ਦੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਚੁਣਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਤਰਤੀਬ ਦੇਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਦੋ ਅਰਧਾਂ ਵਿਚਲੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ, ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਹੋਵੇ ।

ਅਜਿਹੇ ਕੋਈ ਸਪਤਕ ਡਰੋਨ ਦੇ ਕੇਵਲ ਸੁਣਨ ਯੋਗ ਜਾਂ ਪ੍ਰਮੁਖ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਵਿਚੋਂ ਰਚਨਾ, ਆਦਰਸ਼ਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ । ਇਸ ਲਈ ਨੇੜੇ ਦਾ ਰਸਤਾ ਅਜਿਹੇ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਧਾ # ਦਾ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਨਾ ਧਾ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ । ਇਹ ਸਪਤਕ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੋਵੇਗਾ ।

ਸ ਰੇ ਗ ਮ ਪ ਧ # ਨੀ ਸਂ

ਇਥੇ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਪੂਰਣ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਸਥਿਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ

ਸ—ਪ, ਰੇ—ਧ, # ਗ—ਨੀ ਅਤੇ ਮ—ਸਂ

ਸੱਚੇ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਰਖਣ ਵਾਲੇ ਹਨ ।

ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਸਪਤਕੀ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨੂੰ ਚੁਣੀਏ ਤਾਂ ਸ ਰੇ 7ਗੁ ਮ ਪ ਧ # 7ਨ੍ਹੀ ਸਂ ਵੀ ਇਕ ਸਪਤਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਅਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਦੇ ਸੁਰ ਪੂਰਨ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਰਖਣ ਵਾਲੇ ਹਨ । ਇਹ ਦੋ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲੇ ਸਪਤਕ ਹਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਵਧੀਕ ਹੋਰ ਸਪਤਕ ਵੀ ਲਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਿਧੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅੰਸ਼ਕ ਨ ਹੋ ਕੇ ਵੀ ਅਪਰਤੱਖ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣਾ ਸੰਬੰਧ ਬਣਾ ਸਕਦੇ ਹਨ । ਅਜਿਹਾ ਸੰਬੰਧ ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਸੂਚੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਮਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦੇ ਗਏ ਹਨ, ਜਿਸ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਮੇਲਵੇਂ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ।

ਸੁਰ ਦਾ ਹਵਾਲਾ			ਉਤਪਨ ਸੁਰ			
			ਚੌਥਾ		ਪੰਜਵਾਂ	
1.	ਸ	(240)	ਮ	(320)	ਪ	(360)
2.	ਰੇ	(270)	ਪ	(360)	ਧ #	(405)

3.	ਗ	(300)	ਧ	(400)	ਨੀ	(450)
4.	ਮ	(320)	ਨ੍ਹੀ	($426\frac{2}{3}$)	ਸਂ	(480)
5.	ਪ	(360)	ਸ	(240)	ਰੇ	(270)
6.	ਧ	(400)	ਰੁ	($266\frac{2}{3}$)	ਗ	(300)
7.	ਧ #	(405)	ਰੇ	(270)	ਗ #	(303.75)
8.	ਨੁੀ	(432)	ਗੁ	(288)	ਮ*	(324)
9.	ਨੀ	(450)	ਗ	(300)	ਮ #	(337.5)
10.	ਗੁ	(288)	ਧੁ	(384)	ਨੁੀ	(432)
11.	ਮ #	(337.5)	ਨੀ	(450)	ਰੂੇ	(253.125)
12.	ਧੁ	(384)	ਰੂੇ	(256)	ਗੁ	(288)
13.	ਰੂੇ	(256)	ਮ##	($341\frac{1}{3}$)	ਧੁ	(384)

ਇਹ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਨਵਾਂ ਸੁਰ ਨਵਾਂ ਆਰੰਭ ਬਣ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਲੜੀਆਂ ਇਕ ਅਮੁੱਕ ਹੱਦ ਤਕ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਯਾਦ ਰਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਦੂਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਖੋ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ, ਮੁਢਲੇ ਸਮਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਨਮੂਨੇ ਤੇ ਨਵੇਂ ਸਪਤਕ ਬਣਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਸਪਤਕ ਅਜਿਹੇ ਵਰਗ ਦੇ ਆਮ ਸਪਤਕ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੋਵੇਂ ਅਰਧ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਤਾ ਵਾਲੇ ਹਨ ਅਤੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਵੀ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵਾਂ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਮ ਅਤੇ ਪ ਦੋਵੇਂ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਕਰੋਮੈਟਿਕ ਸਪਤਕਾਂ ਲਈ ਇਹ ਨਮੂਨੇ ਦੇ ਸਪਤਕ ਕੰਮ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

1.	ਸੁਰ	ਸ	ਰੇ	ਗ	ਮ	ਪ	ਧ #	ਨ	ਸਂ
	ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆਂ	240	270	300	320	360	405	450	480

ਇਥੇ ਦੋਵੇਂ ਅਰਧ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਵਾਲੇ ਹਨ।

2.	ਸੁਰ	ਸ	ਰੇ	ਗ	ਮ	ਪ	ਧ	ਨ੍ਹੀ	ਸ
	ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ	240	270	300	320	360	400	$426\frac{2}{3}$	480

ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਦਾ ਹੈ।

3.	ਸੁਰ	ਸ	ਰੇ	ਗੁ	ਮ	ਪ	ਧ #	ਨੁੀ	ਸਂ
	ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ	240	270	288	320	360	405	432	480

ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਦਾ ਹੈ।

4. ਸੁਰ ਸ ਰੇ ਗ਼ ਮ ਪ ਧੁ ਨ਼ੀ ਸਂ
ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ 240 270 288 320 360 384 $426\frac{2}{3}$ 480
ਸੰਬੰਧ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਦਾ ਹੈ ।

5. ਸੁਰ ਸ ਰੂ ਗ ਮ ਪ ਧੁ ਨੀ ਸਂ
ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ 240 256 300 320 360 384 450 480
ਸੰਬੰਧ ਪੰਜਵੇਂ ਦਾ ਹੈ ।

6. ਸੁਰ ਸ ਰੂ ਗ਼ ਮ ਪ ਧੁ ਨ਼ੀ ਸਂ
ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ 240 256 288 320 360 384 432 480

ਭਾਰਤੀ ਸਪਤਕ਼ਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਪਤਾ ਚਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦ ਵਾਲੇ ਜਾਂ ਸਮਸੁਰ ਅਤੇ ਕਰੋਮੈਟਿਕ ਜਾਂ ਬਰਾਬਰ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਾਲੇ ਦੋਵੇਂ ਸਪਤਕ ਵਰਤੇ ਗਏ ਹਨ । ਕਰੋਮੈਟਿਕ ਸਪਤਕਾਂ ਲਈ ਅੰਤਕਾ ਵੇਖੋ ਕਿਉਂਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹਾਰਮਨੀ (ਪੱਛਮ ਵਰਗੀ) ਨਹੀਂ ਇਸ ਲਈ ਕਰੋਮੈਟਿਕ ਸਪਤਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਔਖੀ ਨਹੀਂ ।

ਜਿਸ ਗੱਲ ਤੇ ਇਸ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਉਸ ਵਿਚ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ । ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਸਦਾ ਠੀਕ ਰਖਣ ਲਈ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸੁਰ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਪੰਜਵਾਂ ਜਾਂ ਚੌਥਾ ਸੁਰ ਹਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਜ਼ਰੂਰ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਜੋ ਇਹ ਉਪਰਲੇ ਅਧ ਵਿਚ ਇਕ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦਾ ਕੰਮ ਦੇਂਦਾ ਹੋਇਆ ਹਵਾਲੇ ਦਾ ਮੁਕਾਮ ਬਣਿਆ ਰਹੇ । ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਅਰਧ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਡਰੋਨ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੋ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਹੀ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਨਾਲ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਸਥਿਰ ਰਖਣ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ । ਡਰੋਨ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਦੂਜੀਆਂ ਸੰਵਾਦਿਤਾਵਾਂ, ਉਸ ਨੂੰ ਵਿਚਲੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਆਪਸ ਵਿਚ ਚੰਗਾ ਟਾਕਰਾ ਜਾਂ ਫ਼ਰਕ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ । ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਪਤਕ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਇਕ ਅਰਧ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਜੋੜਨਾ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਮਾਨ ਅੰਤਰ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਨਾਲ ਦੂਜੇ ਅਰਧ ਵਿਚ ਸੁਰ ਆਪੇ ਜੋੜ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਅਜਿਹੇ ਸੁਰ ਜੋ ਡਰੋਨ ਦੀ ਹਾਰਮਨੀ ਜਾਂ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਵਿਚੋਂ ਹੋਣ ਉਹ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲੇ, ਦੂਜੇ ਘਟ ਸੰਵਾਦਿਤਾ, ਵਿਵਾਦੀਆਂ, ਜਾਂ ਸੁਰ ਵਿਰੋਧ ਵਾਲੇ ਸਪਤਕ ਉਤਪਨ ਕਰਨਗੇ । ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੋਰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰੀ ਸੁਰ ਵਿਰੋਧ ਨੂੰ ਹੀ ਹੋਰ ਤੀਖਣ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਅਜਿਹੇ ਹਾਲਾਤ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਅਵੱਸ਼ ਹੀ ਕਰੋਮੈਟਿਕ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਨ ਨਾਲ ਕਲਾਤਮਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਵਧ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ।

ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ (**Practical**) ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਦਾ ਢੰਗ ਵਾਦਕ ਨਾਲੋਂ, ਸਪਤਕ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਵਖਰਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਵਾਦਕ ਬਹੁਤ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਪਰਦਿਆਂ ਤਕ ਸੀਮਿਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਭੁੱਲ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਗਾਇਕ ਹਮੇਸ਼ਾ ਡਰੋਨ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪੰਨ ਸੁਰਮੇਲ ਵੱਲ ਧਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਸੁਰ-ਗਿਆਨ ਵਿਚ ਘਾਟ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦੇ ਕੋਮਲ ਜਾਂ ਤੀਬਰ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਵਾਦਕ ਪਰਦਿਆਂ ਨੂੰ ਤਬਦੀਲ ਕਰੇਗਾ। ਪਰ ਦੂਜੇ ਵੰਨੇ ਗਾਇਕ ਅਜੇਹੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਡਰੋਨ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਨਾਲ ਜੋੜੇਗਾ ਅਤੇ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਵਾਦੀ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦੀ ਤੱਤ ਨੂੰ ਜਾਣਕੇ ਠੀਕ ਸੁਰ ਉਤਪਨ ਕਰੇਗਾ। ਉਸਦਾ ਸਧਾਰਨ ਢੰਗ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨਾਲ ਸੰਗਤ ਕਰਨਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਵਾਂ ਸਪਤਕ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਵਾਦਕ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸਾਜ਼ ਦੇ ਪਰਦਿਆਂ ਆਦਿ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕਰਨੀਆ ਪੈਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਗਾਇਕ ਨੂੰ, ਜੋ ਡਰੋਨ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਕਿਸੇ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਸਾਰੇ ਸਪਤਕ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਕੋਮਲ ਜਾਂ ਤੀਬਰ ਸੁਰਾਂ ਵਾਲੇ ਹੋਣ, ਡਰੋਨ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਉਤਪਨ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਡਰੋਨ ਦੀ ਲਗਾਤਾਰ ਵਰਤੋਂ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਆਦੀ ਬਣਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਵਾਸਤਵਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤੇ ਸੁਰਮੇਲ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਦੀ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਰਤੋਂ ਕਰੇ ਅਤੇ ਅਮੇਲ ਦੀ ਵੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਰਤੋਂ ਕਰੇ। ਡਰੋਨ ਇਕੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ, ਇਕੋ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਲਿਆਉਣ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਧਾਉਂਦਾ ਅਤੇ ਰਾਗ ਦੇ ਆਦਰਸ਼ਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵੀ ਵਧਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਡਰੋਨ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਰੰਭਕ ਸੁਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਅਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਕੇ ਇਕ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਪਰਪੱਕ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪੱਛਮੀ ਹਾਰਮਨੀ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਚੁਣੇ ਹੋਏ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰ ਇਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਪਛਾਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਸਾਡੇ ਦੋਸਤਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਸਾਡੇ ਮਨ ਦੀ ਅੱਖ ਅੱਗੇ ਖਲੋਤੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਨਿਖੇੜਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਕਿਉਂਕਿ ਡਰੋਨ ਦੀ ਹਾਰਮਨੀ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਭੇਦ ਜਾਂ ਟਾਕਰੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਮਹਤੱਵ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ, ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਵਾਲੇ, ਅਮੇਲ ਵਾਲੇ, ਜਾਂ ਸੁਰ ਵਿਵਾਦ ਵਾਲੇ ਕੋਈ ਵੀ ਹੋਣ, ਡਰੋਨ ਦੀ ਹਾਰਮਨੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਮੁਢਲਾ ਸੁਰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਇਕਾਈ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਠੀਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਡਰੋਨ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਪਾਲਨਾ ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਵਰਨਣ ਪਹਿਲਾਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ।

ਡਰੋਨ ਦੇ ਵਧਦੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਾਰਨ ਹੀ ਸਾਰੀ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਇਕ ਗਰਾਮ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਮੰਨਿਆ ਜਾਣ ਲਗ ਪਿਆ ਹੈ, ਦੋ ਗਰਾਮਾਂ ਦੀ ਥਾਂ, ਜਿਵੇਂ ਪੁਰਾਤਨ ਕਾਲ

ਵਿਚ ਸੀ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਅੱਜ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵੀ ਆਦੀ-ਗਰਾਮ ਜਾਂ ਮੂਲ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਕਈ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਰਲਵੀਂ ਹਾਰਮਨੀ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਡਰੋਨ ਜਟਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਨੇ ਗਰਾਮਾਂ ਦਾ ਸਥਾਨ ਮੰਨ ਲਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਉਹ ਅੰਤਰਾਲ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਮਤਵਾਜ਼ੀ ਜਾਂ ਰਲਦੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਪੰਜਵੇਂ ਜਾਂ ਚੌਥੇ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਸੋਚਣਾ ਗਲਤ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰਾ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਗਰਾਮ ਸ਼ਡਜ਼ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੱਚ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਗਰਾਮਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਹਰ ਇਕ ਦੇ ਗੁਣ ਜਾਂ ਲਾਭ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਕੇ ਇਸ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਗਰਾਮਾਂ ਦੇ ਸੀਮਤ ਖ਼ੇਤਰ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਡਰੋਨ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਪੱਕੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਅੱਖੋਂ ਓਹਲੇ ਕਰਨਾ ਔਖਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹਰ ਸੁਰ ਦਾ ਆਰੰਭਕ ਜਾਂ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਦੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਸੁੱਟ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਸਪਤਕ ਦਾ ਨਿਰਨਾ ਉਸਦੇ ਆਰੰਭਕ ਸੁਰ ਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ, ਕਿਉਂਕਿ ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦਾ ਡਰੋਨ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਲਗਭਗ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ, ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦਾ ਰੋਲ ਡਰੋਨ ਕੇਵਲ ਕੁਝ ਕੁ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਸਾਡੇ ਧਿਆਨ ਨੂੰ ਖਿਚਦੇ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਅਜੇਹੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਵਰਤਦੀਆਂ ਤਾਂ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਨੂੰ ਹੀ ਹਨ, ਪਰ ਗਾਈਆਂ ਵਜਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦੇ ਡਰੋਨ ਦੀ ਸੰਗਤ ਵਿਚ। ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਕਿ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਆਪਣੀ ਪਸੰਦ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਵਿਧਾਨ ਵਿਚ ਨਾ ਕਿ ਪੁਰਾਣੇ ਗਰਾਮਕ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੌੜੇ ਅਤੇ ਨਾ ਦਰਸਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਬੰਧਾਂ ਵਿਚ। ਜੋ ਕੁਝ ਸਰ ਜੇਮਜ਼ ਨੇ ਕਿਹਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਮੰਨਦੇ ਹੋਏ ਅਸੀਂ ਇਹ ਆਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਹ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਤਕ ਦੀਆਂ ਵਧਦੀਆਂ ਤੇ ਫੈਲਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਕੁਦਰਤੀ ਝੁਕਾਉ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਣ ਵਾਲੀ ਹੈ। ਸਪਤਕ ਕਈ ਵਾਰੀ ਪੰਜ ਸੁਰਾਂ ਦਾ, ਕਈ ਵਾਰੀ ਸਤ ਸੁਰਾਂ ਦਾ, ਕਦੇ 12 ਸੁਰਾਂ ਦਾ, ਕਦੇ 22 ਸਰੁਤੀਆਂ ਦਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਵੀ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਹੋਰ ਭਰਪੂਰ ਅਤੇ ਲਚਕੀਲਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇ ਪਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਅਜਿਹੇ ਜਤਨ ਵਿਚ ਅੰਸ਼ਕ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਧਾਰਨ ਅਨੁਪਾਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੌਰ ਤੇ ਉਭਰਵੇਂ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਦਿਖਾਈ ਦੇਣਗੇ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਉਪਰੋਕਤ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਆਰੰਭਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਬਹੁਤ ਕਰੜੇ ਸਨ। ਤਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦੋ ਅਰਧਾਂ ਵਿਚ ਜਾਣਿਆਂ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ, ਤੇ ਦੋਹਾਂ ਅਰਧਾਂ ਵਿਚ ਸਮਤਾ ਦਾ ਖਿਆਲ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਸੰਗਤੀਆਂ ਦਾ ਖਿਆਲ ਦੋ

ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਅੱਗੇ ਆਇਆ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਦਾ ਤਰੀਕਾ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਡਰੋਨ ਪ੍ਰਤਿ ਸੰਬੰਧ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਲਗ ਪਿਆ ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਟੌਨਿਕ ਕੋਰਡ ਵੀ ਆਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਕ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਮੇਜਰ ਤੋਂ ਮਾਈਨਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਸੁਖਾਲਾ ਬਣਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕੁਝ ਕੁ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਮਧਿਅਮ ਭਾਵ ਤੋਂ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਅਕਸਰ ਕਰ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸਦਾ ਉਲਟ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਕੁਝ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਅਮੇਲਵਾਂ ਰੂਪ ਵੀ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਕੇਵਲ ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਇਸ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪੰਨ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਹੀ ਹੈ ਜੋ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸੁਹਾਵਨਾ ਬਣਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ।ਇਸ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਡਰੋਨ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਲ ਵਾਰ ਵਾਰ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਡਰੋਨ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸਰਬ ਪ੍ਰਥਮ ਇਕਾਈ ਬਣਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

6

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ

(ਭਾਗ ਦੂਜਾ)

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਦੂਜੀ ਇਕਾਈ—ਰਾਗ

(Raga, the second Unity of Indian Music)

ਕਿਸੇ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਰਾਗ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣਾ ਜਾਂ ਰਾਗਾਤਮਕਿ ਵਿਧਾਨ ਦੀ ਕੱਟੜ ਪਾਲਨਾ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਦੂਸਰੀ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਨ ਇਕਾਈ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਵਿਚ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਸਪਤਕ ਚੁਣਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਰਤੀਬ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਵ ਉਤਪਨ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਰਾਗ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹਿੱਸਾ ਹੈ ਜੋ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਨਹੀਂ, ਇਸ ਵਿਚ ਹਾਰਮਨੀ ਭਾਰੂ ਹੈ ਅਤੇ ਪਲ ਪਲ ਪਿਛੋਂ ਬਿਰਤੀ (Mood) ਬਦਲਦੀ ਹੈ।

ਰਾਗ ਦਾ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਰਥ ਉਸ ਰਚਨਾ ਤੋਂ ਹੈ ਜੋ ਸੁਣਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਮੋਹ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਕੋਈ ਸਾਧਾਰਨ ਚੀਜ਼ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਨਾ ਸਪਤਕ ਹੈ ਤੇ ਨ ਹੀ ਮੂਰਛਨਾਂ, ਸੁਰੀਲਾ-ਗੀਤ ਵੀ ਇਹ ਨਹੀਂ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਕੱਲਾ ਸਪਤਕ ਜਾਂ ਮੂਰਛਨਾ ਕਈ ਰਾਗ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਕ ਰਾਗ ਵਿਚ ਅਣਗਿਣਤ ਰਾਗਾਤਮਿਕ ਜਾਂ ਸੁਰੀਲੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਸੰਭਵ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੁਰਾਣੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਜਾਤੀਆਂ ਜਾਂ ਮੂਰਛਨਾਵਾਂ ਸਨ ਪਰ ਪਿਛੋਂ ਜਾਕੇ ਇਹ ਅਨੁਭਵ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਕਿ ਮੂਰਛਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਗਾਂ ਨੇ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਜਾਤੀਆਂ ਦਾ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ ਕੁਝ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਥਾਨ ਦੇ ਕੇ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇਕੇ ਇਕੱਲੀ ਮੂਰਛਨਾ ਜਾਂ ਨਿਸਚਿਤ ਸਪਤਕ ਚੋਂ

ਕਈ ਰਾਗ ਉਤਪੰਨ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਸਨ । ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਰਾਗ ਇਕ ਕਲਾਤਮਕ ਖਿਆਲ ਜਾਂ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਯੋਜਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸਪਤਕ, ਮੂਰਛਨਾ, ਰਾਗਾਤਮਿਕ, ਤੱਤ ਕੱਚੇ ਪਦਾਰਥਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ ।

ਰਾਗ ਦੇ ਵਰਗੀਕਰਨ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਹਨ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਗ ਸ਼ੁਧ, ਛਾਇਆ ਲਗ ਅਤੇ ਸੰਕੀਰਨ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ । ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਨਿਰਨਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸਪਤਕ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਜੇਕਰ ਉਹ ਸ਼ੁਧ ਹੈ ਤਾਂ ਰਾਗ ਸ਼ੁੱਧ ਹੋਵੇਗਾ, ਜੇਕਰ ਉਸ ਵਿਚ ਥੋੜਾ ਬਹੁਤ ਅੰਤਰ ਲਿਆਂਦਾ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਰਾਗ ਛਾਇਆਲਗ ਹੋਵੇਗਾ । ਸੰਕੀਰਨ ਤੋਂ ਅਰਥ ਬਿਲਕੁਲ ਸਮਿਸ਼ਰਤ ਸਕੇਲ ਤੋਂ ਹੈ । ਸ਼ੁਧ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਰਾਗ ਦਾ ਵਿਹਾਰ ਆਮ ਅਤੇ ਖੁਲ੍ਹਾ-ਡੁਲ੍ਹਾ ਹੋਵੇਗਾ, ਛਾਇਆਲਗ ਵਿਚ ਇਹ ਨਿਸਚਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਸੰਕੀਰਨ ਵਿਚ ਇਹ ਪੂਰਨ ਤੇ ਇਕਹਿਰਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਕੋ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਮੁੱਖ ਢੰਗ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਇਕੋ ਸਪਤਕ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਜੇਕਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਪੰਜ ਦਰਜੇ ਜਾਂ ਸੁਰ ਚੁਣੇ ਜਾਣ ਤਾਂ ਰਾਗ ਔਡਵ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਜੇ ਛੇ ਸੁਰ ਚੁਣੇ ਜਾਣ ਤਾਂ ਸ਼ਾਡਵ, ਤੇ ਜੇ ਸਤ ਸੁਰ ਲਗਦੇ ਹੋਣ ਤਾਂ ਸੰਪੂਰਨ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ ।

ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਰਾਗ ਵੀ ਹੋਣਗੇ ਜੋ ਆਰੋਹ-ਅਵਰੋਹ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਔਡਵ ਹੋਣ ਜਾਂ ਉਹ ਆਰੋਹ ਵਿਚ ਔਡਵ ਹੋਣ ਤੇ ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਸ਼ਾਡਵ ਜਾਂ ਸੰਪੂਰਨ ਹੋਣ, ਇਕੋ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਆਰੋਹ ਅਵਰੋਹ ਚੁਣਦੇ ਹੋਏ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਔਡਵ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਅਧੀਨ-ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਹੋਰ ਬਣ ਜਾਣਗੀਆਂ ਅਤੇ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਦੀਆਂ ਕੁਲ 9 ਅਧੀਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਬਣ ਜਾਣਗੀਆਂ, ਇਸ ਲਈ ਰਾਗ ਦਾ ਇਨ੍ਹਾਂ 9 ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਚੁਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ।

ਚੁਣਿਆ ਹੋਇਆ ਸਪਤਕ, ਉਦੋਂ ਤਕ ਰਾਗ ਦਾ ਦਰਜਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ ਜਿੰਨਾ ਚਿਰ ਉਹ ਨਿਮਨ-ਲਿਖਤ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਨਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ :—

(1) ਇਸ ਵਿਚ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਹੋਣ ।

2) ਇਹ ਸਦਾ ਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸੁਰ ਮੰਨੇ ।

3) ਇਹ ਸਪਤਕ ਦੇ ਪੂਰੇ ਖੇਤਰ ਨੂੰ ਵਰਤੇ ਅਰਥਾਤ ਦੋਹਾਂ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਵਰਤੇ ।

4) ਇਹ ਮ ਅਤੇ ਪ ਨੂੰ ਇੱਕੋ-ਵੇਰ ਨਾ ਵਰਤੇ, ਜਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਮ ਅਤੇ ਪ ਨੂੰ ਇਕੋ ਵੇਲੇ ਜੇਕਰ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਇਕ ਨੂੰ ਅਵਸ਼ ਵਰਤੇ ।

5) ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਅਤੇ ਵਿਕਰਤ ਰੂਪ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ (ਇਕ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਦੂਜਾ) ਨਾਲੋਂ ਨਾਲ ਨ ਵਰਤੇ।

ਇਹ ਗੱਲ ਦਰਸਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਸ਼ਰਤਾਂ ਇਕ ਸੱਚਾ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਆਰੰਭ, ਸੁਰ ਭਾਵਨਾਂ ਟੋਨੈਲਟੀ ਵਿਚ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਵਹਿਮ ਜਾਂ ਮਨਮਰਜ਼ੀ ਦੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ, ਦੀ ਇਕ ਇਕ ਕਰਕੇ ਜਾਂਚ ਕਰਨੀ ਪਵੇਗੀ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਰਾਗ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੁਹਜ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਪਹਿਲੀ ਸ਼ਰਤ ਅਨੁਸਾਰ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੁਰ ਨੂੰ ਦੂਜਿਆਂ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਦੇ ਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਉਸ ਸੁਰ ਨੂੰ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪ੍ਰਥਮ ਸੁਰ-ਮੇਲ ਨਾਲ ਸਿਧੇ ਟਾਕਰੇ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਸ ਦਾ ਸੁਰ ਮੇਲਵਾਂ ਜਾਂ ਅਮੇਲਵਾਂ ਰੂਪ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਜਾਗਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਗ ਦੀ ਭਾਵਕਤਾ ਤੇ ਆਪਣੀ ਛਾਪ ਲਗਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਮਹੱਤਤਾ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਦੂਜੇ ਸੁਰ ਨੂੰ ਜੋ ਇਸ ਤੋਂ ਪੰਜਵੇਂ ਜਾਂ ਚੌਥੇ ਸੁਰ ਦੀ ਵਿਥ ਤੇ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਦੀ ਮਹੱਤਾ ਦੇ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸੁਰ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦੀ ਜਾਂ ਵਾਦੀ ਦਾ ਸਹਾਇਕ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਆਪਣੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦੇ ਕੰਮ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵਾਦੀ ਤੋਂ ਪੰਜਵਾਂ ਜਾਂ ਚੌਥਾ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਆਪਣੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਦੂਜੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਕਾਇਮ ਕਰਨ ਲਈ ਹਵਾਲੇ ਦਾ ਸੁਰ ਸਾਧਨ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਆਪਣੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁਖ ਸੁਰ ਨਾਲ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਸੁਰਮੇਲਵਾਂ ਜਾਂ ਅਮੇਲਵਾਂ ਸੰਬੰਧ ਕਾਇਮ ਰਖਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦਾ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਜਾਂ ਮਧ ਸ਼ਡਜ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦੂਜੇ ਅਰਧ ਵਿਚ ਹੋਵੇ ਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਪਹਿਲੇ ਵਿਚ, ਇਹ ਟਾਕਰਾ ਤਾਂ ਵੀ ਸਥਿਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕੇਵਲ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਰਥਾਤ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਸਪਤਕ ਵਿਚਕਾਰ ਸੰਵਾਦੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ (ਮਧ ਸ਼ਡਜ) ਵਿਚਕਾਰ ਸੰਬੰਧ ਉਵੇਂ ਹੀ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਹਰ ਹੀਲੇ ਦੋ ਅਰਧ-ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ, ਰਾਗ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਇਕਸਾਰਤਾ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਪਤਕ ਦੇ ਦੋ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਇਕਸਾਰਤਾ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ, ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਦੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੁਆਰਾ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਫਲਸਰੂਪ ਦੂਜੀ ਸ਼ਰਤ, ਕਿ ਰਾਗ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਤੇ ਫੈਲਿਆ ਜਾਂ ਵਿਸਤਰਿਤ ਹੋਵੇ, ਪੂਰੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਰਾਗ ਦੀਆਂ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ, ਚੁਣੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸੁਰਾਂ ਦੁਆਲੇ ਕੁਝ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਬਣਾਕੇ, ਕੁਝ ਸਜਾਵਟ ਵਧਾਕੇ, ਰਾਗਾਤਮਕ ਗਤੀ ਦੀਆਂ ਸੰਜੋਗਿਕ ਅਤੇ ਵਿਸਮਕ ਦਸ਼ਾਵਾਂ ਕਾਇਮ ਕਰਕੇ, ਆਰੋਹ—ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਕਾਇਮ ਕਰਕੇ, ਦਿਨ ਰਾਤ ਦੇ

ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਕੇ, ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਵਨਾ ਦੀ ਮੋਹਰ ਲਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਹਜ ਖ਼ੇਤਰ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵੱਖ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਹੁਣ, ਇਹ ਸ਼ਰਤ ਕਿ ਰਾਗ ਨੂੰ ਸ਼ਡਜ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਛਡਣਾ ਚਾਹੀਦਾ, ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਦੋਹਾਂ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਰਾਗ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰ ਤੋਂ ਹੀ ਆਰੰਭ ਹੋਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਤਾਨਪੂਰੇ ਜਾਂ ਡਰੋਨ ਦੀ ਹਾਰਮਨੀ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਸਿੱਧੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ ਜੋ ਡਰੋਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਰਾਗ ਉਸ ਜਹਾਜ਼ ਸਮਾਨ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪਤਵਾਰ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਬੇਮੁਹਾਰਾ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਨਾਲ ਇਹ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਨੂੰ ਮਧ ਸ਼ਡਜ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਪੰਚਮ ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ ਦੀ ਡਰੋਨ ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ ਸੰਗਤ ਦੀ ਲੋੜ ਕਿਉਂ ਹੈ।

ਅੰਤਲਾ ਜਾਂ ਆਖਰੀ ਨਿਯਮ, ਕਿ ਰਾਗ ਨੂੰ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਤੀਬਰ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਵਰਤਨਾ ਚਾਹੀਦਾ, ਵੀ ਅਜਿਹੀ ਦਲੀਲ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸ਼ਡਜ ਤੋਂ ਇਸ ਦੇ ਅਠਵੇਂ ਜਾਂ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਤੇ ਜਾਂਦਿਆਂ, ਜਦੋਂ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਉੱਚਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਜਾਂ ਪੱਧਰ ਤੇ ਸੁਰਮੇਲ ਆਪਣੀ ਸਿਖਰ ਤੇ ਪੁੱਜਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੁੱਧ ਜਾਂ ਨਮੂਨੇ ਦੀ ਸਪਤਕ ਦੇ ਦਰਜੇ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚੁਣਿਆਂ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਚਾਈਆਂ ਜਾਂ ਸਿਖਰਾਂ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਜੋ ਇੰਨੀ ਸਮਸੁਰਤਾ ਰਖਦਾ ਹੋਵੇ। ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਸੁਰ ਜੋ ਵੀ ਚੁਣਿਆ ਜਾਵੇਗਾ, ਥੋੜਾ ਬਹੁਤ ਕੁਦਰਤੀ ਸੁਰ ਤੋਂ ਕੋਮਲ ਜਾਂ ਤੀਬਰ ਤੇ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਕ ਸ਼ੁੱਧ ਜਾਂ ਕੁਦਰਤੀ ਸੁਰ ਸਮਸੁਰ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਡਰੋਨ ਨਾਲ ਠੀਕ ਤੁਲਨਾ ਰਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਪੜੋਸੀ ਸੁਰ ਨਾਲ ਵੀ ਕੋਮਲ ਜਾਂ ਤੀਬਰ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਠੀਕ ਤੁਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਦਾ ਦੂਜੇ ਸ਼ੁਧ ਸੁਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਸਮਸੁਰਤਾ ਦਾ ਬਣਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਕੋਮਲ ਤੀਬਰ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਅਮੇਲ ਵਾਲਾ ਸੰਬੰਧ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ੁਧ ਸੁਰ ਨੂੰ ਨਾਲੋਂ ਨਾਲ ਜਾਂ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਇਕੋ ਸੁਰ ਦੇ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਤੀਬਰ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲ ਵਰਤ ਕੇ ਇਕ ਸਮੇਂ, ਇਕੋ ਰਾਗ ਵਿਚ, ਦੋ ਵਿਰੋਧੀ ਸੁਹਜ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਉਤਪਨ ਹੋ ਜਾਣਗੀਆਂ ਅਤੇ ਉਹ ਰਾਗ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰ ਦੇਣਗੀਆਂ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਨਿਸਚਿਤ ਭਾਵਨਾ ਜਾਂ ਸੁਹਜ ਤੱਤ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਉਤਪਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਅਜਿਹੇ ਅਮਲ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਔਖ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਛੋਟੇ ਕਰੋਮੈਟਿਕ (ਰੰਗਰਾਦ) ਅੰਤਰਾਲ (ਇੰਟਰਵਲਜ਼) ਜੋ ਉਸ ਸਪਤਕ ਵਿਚੋਂ ਨ ਹੋਣ, ਰਾਗ ਦੇ ਸਰਲ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨੂੰ ਰੋਕਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਕੰਠ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕਠਨਾਈ ਉਤਪਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਅਮੇਲ ਉਤਪਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੁਹਜ ਮੰਤਵ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਅਮੇਲ ਜਾਂ

ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣਾ ਅਰਥਹੀਨ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸ਼ੁਧ ਸੁਰ ਦੇ ਨਾਲੋ ਨਾਲ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਤੀਬਰ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਿਵਰਜਿੱਤ ਹੈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਿਯਮਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਕੁਝ ਹੋਰ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਪਾਲਨਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਚਿਰਾਂ ਤੋਂ ਚਲੀ ਆ ਰਹੀ ਪ੍ਰਥਾ ਦਾ ਸਿੱਟਾ ਹੈ ਜਾਂ ਸੰਗਤੀ ਕਾਰਨ ਵਿਗਿਆਨਕ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਦਰਜਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਹਨ।

ਕੁਝ ਕੁ ਜਰੂਰੀ ਰਿਵਾਜ ਏਥੇ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿਚ ਗਰਮੀ, ਸਰਦੀ, ਸਿਲ੍ਹ ਅਤੇ ਖੁਸ਼ਕੀ ਦਾ ਅੰਤਰ, ਮੌਸਮੀ ਅਤੇ ਹਰ ਰੋਜ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਕੋ ਹੀ ਦਿਨ ਵਿਚ ਕਈ ਵਾਰ ਘੰਟਿਆਂ ਪਿਛੋਂ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਹਨ। ਰੁਤਾਂ ਸਾਡੀ ਖੁਰਾਕ, ਪੁਸ਼ਾਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਦਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਦਿਨ ਅਤੇ ਰਾਤ ਦਾ ਚੱਕਰ ਸਾਡੇ ਕੰਮ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹੀ ਤੱਤ, ਰਾਗ ਦੇ ਮੌਸਮ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਣ, ਦਿਨ ਅਤੇ ਰਾਤ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਣ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਮੌਸਮਾਂ ਦੀ ਬੰਦਸ਼ ਤਾਂ ਘਟ ਗਈ ਹੈ ਪਰ ਦਿਨ ਰਾਤ ਦੇ ਚੱਕਰ ਦੀ ਪਾਲਨਾ ਅਜੇ ਵੀ ਕੱਟੜਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਸਮਾਂ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰਵਾਂਗ ਅਤੇ ਉਤਰਾਂਗ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੂਰਵਾਂਗ ਵਾਲਿਆਂ ਦਾ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਪਹਿਲੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਅਤੇ ਉਤਰਾਂਗ ਵਾਲਿਆਂ ਦਾ ਦੂਜੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਪੂਰਬ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕਿਉਂਕਿ ਵਾਦੀ ਪਹਿਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਆਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਦੀ ਗਤੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਉਤਰਾਂਗ ਵਾਲੇ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦੇ ਉਤਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਆਪਣਾ ਸੁਹਜ ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਦੀ ਗਤੀ ਵਿਚ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪੂਰਵਾਂਗ ਵਾਲੇ ਰਾਗ ਅੱਧੇ ਦਿਨ ਤੋਂ ਅੱਧੀ ਰਾਤ ਤਕ ਗਾਏ ਵਜਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਰੋਹ-ਕ੍ਰਮ ਦਿਨ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਰੁਝੇਵੇਂ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਪਹਿਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ।

ਉਤਰਾਂਗ ਆਪਣੇ ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਕਾਰਨ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੋਹਲ ਅਤੇ ਨਾਜ਼ਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਮਧ ਰਾਤਰੀ ਤੋਂ ਮਧ ਦਿਨ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਸਮੇਂ ਹਰ ਕੋਈ ਆਪਣੀ ਚੰਗੀ ਮਾਨਸਿਕ ਅਵਸਥਾ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ, ਆਪਣੇ ਸੋਚਵਾਨ ਪਲਾਂ ਦਾ ਚੰਗਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਸ਼ੋਰ ਆਮ ਪੱਧਰ ਦੇ ਘਟ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਕੋਮਲ ਅਤੇ ਨੀਵੀਂ ਸੁਰ ਪੱਧਰ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮਾਣੀ ਵੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਿਕ ਅਤੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਦੀ ਲੰਮੀ ਪਾਲਨਾ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਸਿਵਾ ਹੋਰ ਕੋਈ ਦਲੀਲ ਇਸ ਦੇ ਪੱਖ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਦਿਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਕਿ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਰੁੱਤਾਂ ਵਿਚ ਕਿਉਂ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸੂਰਜ ਦਾ ਛਿਪਣਾ ਅਤੇ ਚੜ੍ਹਨਾ ਸਮੇਂ ਦੇ ਚੱਕਰ ਦੇ ਮਧ-ਸਥਾਨ ਹਨ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਮਿਆਂ ਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਉਤਮ ਰਾਗ ਸੁਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਧੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਰਾਗ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਰਾਗ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਨਿਸਚਿਤ ਰਾਗ ਦਾ ਨਿਸਚਿਤ ਭਾਵ ਜਾਂ ਸੰਵੇਗ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਣਾ ਵੀ ਰਿਵਾਜ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰਾਗ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜਜ਼ਬੇ ਨਾਲ ਕਿਉਂ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ? ਇਹ ਸੂਖਮਤਾ ਨਾਲ ਵਿਚਾਰਨ ਵਾਲਾ ਪੱਖ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਥਾਵੇਂ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਥੇ ਇਹ ਗੱਲ ਵੇਖੀ ਜਾਵੇਗੀ ਕਿ ਇਸਦਾ ਅਸਲੋਂ ਹੀ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਪੱਖ ਹੈ। ਪਰ ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਸਧਾਰਨ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਜਾਂ ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਉਸ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਇਸ ਬਾਰੇ ਆਪ-ਮੁਹਾਰੇ ਅਤੇ ਅਜੀਬ ਹੀ ਹਨ।

ਹੁਣ ਤਕ ਅਸੀਂ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸਾਧਾਰਨ ਨਿਯਮਾਂ ਅਤੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਦਾ ਨਿਰਨਾ ਕਰਦੇ ਆਏ ਹਾਂ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਉਕਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੋਚਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਕਿ ਰਾਗ ਵਿਧਾਨ ਕਠੋਰ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕੁਝ ਕੁ ਪਿਛਾਂਹ ਖਿਚੂ ਵਿਦਵਾਨ ਅਤੇ ਲੱਗਭਗ ਸਾਰੇ ਹੀ ਕਲਾਕਾਰ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਗੱਲ ਵੇਖਣ ਵਾਲੀ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਕਾਸਸ਼ੀਲ ਰਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਪੁਰਾਤਨ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਤਰਕਮਈ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪਤਕਾਂ ਤੋਂ ਮੂਰਛਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਜਾਤੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ। ਜਾਤੀਆਂ ਤੋਂ ਰਾਗ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੇ ਗਏ; ਕੁਝ ਕੁ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵ ਦੇ ਕੇ, ਜੋ ਰਾਗ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਅਜਿਹਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਪਹਿਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਰਾਗ ਅੰਗ ਨੂੰ ਅਜਿਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਚੁਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਕਿ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚਕਾਰਲੀ ਸਮਤਾ ਨੂੰ ਤੰਗ ਨਾ ਹੋਣ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਪਰ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੋਹਾਂ ਭਾਗਾਂ ਦੇ ਸਮਤਾ ਰਖਣ ਵਾਲੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦੀ ਘਟ ਗਿਣਤੀ ਕਾਰਨ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਦੋਹਾਂ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਅਸਮਤਾ ਰਖਣ ਵਾਲੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕਰਨੀ ਪਈ।

ਅਜਿਹੇ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਵਿਚ ਸਮਾਨਤਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਰਹਿ ਸਕਦੀ ਸੋ ਸੰਵਾਦੀ ਨੂੰ ਪਿਛਾਂਹ ਸੁਟਿਆ ਜਾਣ ਲਗਾ। ਇਸ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਰਾਗ ਦੇ ਮੇਚ ਨੇ ਨਿਯਮ ਬਦਲ ਕੇ, ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰ ਜਾਂ ਸਮੂਹ ਦੇ ਮੇਲ ਤੇ ਆ ਗਿਆ। ਇਹ ਕਿਰਿਆ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਜਾਂ ਕੋਰਡ ਦੀ ਗਤੀ ਜਾਂ ਵਰਤੋਂ ਸਮਾਨ ਹੀ ਹੈ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਡਰੋਨ ਦੀ ਲਗਾਤਾਰ ਵਰਤੋਂ ਰਾਗ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਅਤੇ ਖੁਲ੍ਹ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਆਪ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਵਿਚ, ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਮ-ਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਮੇਲ ਵਾਲਾ ਜਾਂ ਡਰੋਨ ਨੂੰ ਅਮੇਲ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ, ਰਾਗ ਦਾ ਮਾਪ ਉਚਿਤ ਸਮ-ਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਮੇਲ ਅਤੇ ਅਸੱਮਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਤੇ ਆਕੇ ਰੁਕ ਗਿਆ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਸੁਰ ਨੂੰ ਦੂਜਿਆਂ ਤੇ ਉਪੇਖਿਆ ਜਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਬਨਾਉਣ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ ਕਿ

ਇਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵਾਰ ਵਾਰ ਡਰੋਨ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ, ਇਸ ਲਈ ਡਰੋਨ ਦੀ ਸੁਰਮੇਲ ਯੋਜਨਾ ਹੀ ਆਰੰਭ ਅਤੇ ਵਾਪਸੀ ਦਾ ਮੁਕਾਮ ਬਣ ਗਈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਡਰੋਨ ਨੇ ਪੁਰਾਤਨ ਗ੍ਰਹਿ ਅਤੇ ਨਿਆਸ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਵੀ, ਅਰਥਾਤ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਸੁਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਅਤੇ ਸਮਾਪਤੀ ਦੇ ਢੰਗ ਨੂੰ ਵੀ, ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਪਾ ਦਿੱਤਾ। ਇਹ ਕੇਵਲ ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਜੋ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਡਰੋਨ ਦੁਆਰਾ ਤੁਲਨਾ ਕਰਵਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਡਰੋਨ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਸਰਲ ਅਤੇ ਤਰਕਮਈ ਢੰਗ ਸੀ, ਕੇਵਲ ਇਸ ਗੱਲ ਨੇ ਕਿ ਗਾਇਕ ਨੂੰ ਇਸ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜਤਨ ਨਾ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ, ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਨੂੰ ਸੁਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਇਹ ਗੱਲ ਏਨੀ ਭੈੜੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਗੀਤ ਦੀ ਸੰਗਤ ਵੀਣਾ ਦੁਆਰਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਪਰ ਇਸ ਨੇ ਸੁਰ ਕਰਨ ਦੇ ਕੰਮ ਵਿਚ ਮਾਹਿਰ ਵੀਣਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਗਾਇਕਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਕਰ ਦਿੱਤਾ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵੀਣਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸਖ਼ਤ ਲੋੜ ਰਹਿੰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਜੋ ਕਦੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸਿੱਖਣ ਦਾ ਪੂਰਾ ਜਤਨ ਨਾ ਕਰਦੇ। ਇਸ ਤਰੀਕੇ ਨੇ ਗਾਇਕਾਂ ਅਤੇ ਵਾਦਕਾਂ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਭਿੰਨਤਾ ਲੈ ਆਂਦੀ। ਇਹ ਗੱਲ ਸਤਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਵੇਲੇ ਵਾਪਰੀ। ਇਸ ਵਕਤ ਤੋਂ ਗਾਇਕ ਲੋਕ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਆਪਣੀ ਸੁਹਜ ਸ਼ਕਤੀ ਤੇ ਹੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੇ ਰਹੇ ਅਤੇ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੁਹਜਾਤਮਿਕ ਨਿਰਨੈ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਸੁਚੱਜਤਾ ਤੋਂ ਵਾਂਝੇ ਰਹੇ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਨਾਲ ਖੁਲ੍ਹਾਂ ਲੈਣੀਆਂ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤੀਆਂ ਅਤੇ ਰੰਗੀਲੇ ਝੁਕਾਓ ਜ਼ੋਰ ਪਕੜ ਗਏ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਵਿਚਕਾਰ ਡਰੋਨ ਇਕ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਰਿਸ਼ਤਾ ਕਾਇਮ ਕਰਦਾ ਸੀ, ਇਹ ਕੇਵਲ ਰੰਗੀਲੀਆਂ ਖੁਲ੍ਹਾਂ ਜੋ ਸੁਆਦਲੀਆਂ ਸਨ ਤੇ ਸੁਹਜ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕੁਝ ਮਨੋਰਥ ਸਿਧ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ, ਕਾਇਮ ਰਹੀਆਂ, ਬਾਕੀ ਸਮੇਂ ਦੇ ਗੇੜ ਨਾਲ ਹੀ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਗਈਆਂ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੁਝ ਰੰਗੀਲੀਆਂ (ਕਰੋਮੈਟਿਕ) ਸਪਤਕਾਂ ਵਾਲੇ ਰਾਗ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ।

ਰਾਗਾਂ ਨਾਲ ਬੇਲੋੜੀ ਖੁਲ੍ਹ ਲੈਣ ਦਾ ਝੁਕਾਅ ਅਜਕੱਲ ਦੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ, ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਅਖਾਉਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਵੱਧ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਡਰੋਨ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਨੂੰ ਅਪਣਾ ਲਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਲੋਕ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਬਿਲਕੁਲ ਅਸਫ਼ਲ ਰਹਿਣਗੇ। ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਗ੍ਰਾਮੋਫੋਨ, ਰੇਡੀਓ ਤੇ ਸਿਨੇਮਾ ਆਦਿ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਾਲ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਵਲ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਵਧੀ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਉਤਨੀ ਹੀ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਜਨਤਾ ਦੀ ਸੁਹਜ ਭਾਵਨਾ ਇਕ ਸਭਿਅਕ ਮਨ ਨੂੰ ਲੋੜੀਂਦੀ ਉਤਮਤਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਵਿਚ ਇਕ ਦੂਸਰੇ

ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਵਧ ਰਹੇ ਹਨ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਸੰਗੀਤ ਭੱਦਾ ਅਤੇ ਘਟੀਆ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਵਿਚਾਰਵਾਨ ਲੋਕ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਤੰਗ ਵੀ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਦਿਅਕ ਪੱਖ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਵੱਲ ਝੁਕਾਅ ਇਕ ਚੰਗਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਪਾਰੀਆਂ ਤੋਂ ਇਸਦੀ ਮੁਕਤੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਉਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਨੂੰ ਦੱਖਣੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਸਪਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਨਿਖੇੜੇ ਬਿਨਾਂ ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਅਪੂਰਨ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਲੋੜ ਇਸ ਲਈ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਦਾ ਮੁੱਢ ਸਾਂਝਾ ਹੈ।

ਕੁਝ ਪੰਡਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਦੱਖਣੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਲਗਭਗ ਉਹੀ ਹੈ ਜੋ ਪਹਿਲਾਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਉਤਰੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਜਾਂ ਤਾਂ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਕਰਕੇ ਜਾਂ ਇਹ ਗਾਇਕਾਂ ਅਤੇ ਵਾਦਕਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਵੰਡ ਕਰਕੇ ਬਹੁਤ ਵੱਡਾ ਅੰਤਰ ਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਕੁਝ ਤਾਂ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਕੁਝ ਮੁਸਲਮਾਨ ਜਾਂ ਫ਼ਾਰਸੀ ਕਲਾ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਕਰਕੇ ਆਈ ਹੋਵੇਗੀ।

ਦੱਖਣ ਦੀ ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਗਣਿਤ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਮਝਣੀ ਸੌਖੀ ਹੈ। ਦੱਖਣੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਸਪਤਕ ਵਿਚ 12 ਸੁਰ ਮੰਨਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਸ਼ੁਧ ਤੇ ਵਿਕਰਤ ਸੁਰ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਹਰ ਇਕ ਅਰਧ ਸਪਤਕ 6 ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ 12 ਸੁਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਤਕ ਰਾਗ ਨੇ ਕੇਵਲ 7 ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦਿੱਤੇ ਪਿਛਲੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਨੀ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਬੰਧਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹਰ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਵੱਖਰੀਆਂ ਵੱਖਰੀਆਂ ਅਤੇ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸੁਰ-ਸਪਤਕਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੁਧ ਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਾਲੇ 36 ਥਾਟ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਮ' ਨੂੰ ਤੀਬਰ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹੋਰ 36 ਥਾਟ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਕੇ ਪੂਰੇ 72 ਥਾਟ ਜਾਂ ਮੇਲ ਉਤਪਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਹਰ ਥਾਟ ਜਾਂ ਮੇਲ ਤੋਂ ਔਡਵ ਸ਼ਾਡਵ ਅਤੇ ਸੰਪੂਰਨ ਆਦਿ ਦੇ ਨੌਂ ਭੇਦਾਂ ਦੁਆਰਾ 484 ਰਾਗ ਉਤਪਨ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੱਖਣੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਭਵ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ $72 \times 484 = 34848$ ਹੈ। ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਵੀ ਕੇਵਲ 200 ਰਾਗ ਹੀ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਹਨ। ਬਾਕੀ ਦੀ ਰਾਗ ਸੰਖਿਆ ਨੂੰ ਜਾਂ ਤਾਂ ਖੋਜਿਆਂ ਨਹੀ ਗਿਆ ਜਾਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਰਾਗਾਂ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਭਿੰਨ ਹੋਣ ਦੀ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੀ ਨਹੀਂ। ਪਰੰਤੂ ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਆਪਣੀਆਂ ਪੂਰੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਤਕ ਵਿਕਸਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਅਜਿਹਾ ਕਰਨਾ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਸਚਾਈ ਕਿ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ

ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਸੰਭਾਵਨਾ ਕਰਕੇ ਥੋੜੀ ਹੈ, ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਦਲੀਲ ਹੈ ਕਿ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਤ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਥੋੜ੍ਹੀ ਹੀ ਰਹੇਗੀ।

ਉੱਤਰੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਨੇ, ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ, ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਸੰਭਵ ਅਤੇ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਸੰਭਵ ਕੰਮ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦਾ, ਅਰਥਾਤ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਧਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਪੂਰਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਪਤਕ ਦੇ ਉਸ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾ ਸਨ। ਪੁਰਾਣੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਿਆ ਹੈ, ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਮੱਤ ਜਾਂ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆ ਸਨ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਹੀ ਘਟ ਤੋਂ ਘੱਟ 6 ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰਾਗ ਮੰਨਦੇ ਸਨ। ਇਹ 6 ਉੱਤਰੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੇ 'ਜਨਕ ਰਾਗ' ਸਨ। ਹਰ ਇਕ 'ਜਨਕ ਰਾਗ' ਦੀਆਂ 5 ਰਾਗਨੀਆਂ (ਜਾ ਪਤਨੀਆਂ) ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ ਜੋ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਆਦਿ ਬਦਲ ਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਰਾਗਨੀ ਭਾਵੇਂ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਕੁਝ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਵਧਾਕੇ ਜਾਂ ਕੁਝ ਨੂੰ ਛੱਡਕੇ 6 ਪੁਤਰ ਜਾਂ ਅਧੀਨ ਰਾਗ ਉਤਪਨ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਗ ਰਾਗਨੀਆਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਇਕ 'ਜਨਕ ਰਾਗ' ਤੋਂ 36 ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਕੁਲ ਮਿਲਾਕੇ 216 ਰਾਗ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਗਿਣਤੀ ਲੱਗ ਭੱਗ ਅੱਜਕਲ ਪ੍ਰਚਲਤ ਰਾਗਾਂ ਜਿੰਨੀ ਹੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਵਾਲਾ ਕੋਈ ਇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਘੱਟ ਹੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਚੰਗੇ ਕਲਾਕਾਰ ਵਧ ਤੋਂ ਵਧ 100-150 ਰਾਗ ਜਾਣਦੇ ਹਨ। ਇਸਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਥੋੜ੍ਹੇ ਥੋੜ੍ਹੇ ਅੰਤਰ ਵਾਲੇ ਰਾਗ ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਵਿਚ ਰਲ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗੁਆ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗਣਿਤ ਦੁਆਰਾ ਸੰਭਵ ਅਣਗਿਣਤ ਰਾਗ ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਨਾਲ ਰਲਦੇ ਮਿਲਦੇ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਮਹੱਤਤਾ ਖੋ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੱਖਣੀ ਪੰਡਤ ਸਿਧਾਂਤਕ ਤੌਰ ਤੇ 72 ਥਾਟ ਜਾਂ ਮੁੱਖ ਸਪਤਕ ਦਸਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕੇਵਲ 19 ਮੇਲਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਚਲਤ ਰਾਗ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਉੱਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਕ ਵੱਡਾ ਗੁਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਰਾਗ ਜਾਂ ਰਾਗਣੀ ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਲਕਸ਼ ਰਖਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਜਨਕ ਰਾਗ ਤੋਂ ਅਡਰਾ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਕੋ ਜਨਕ ਰਾਗ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਦੂਜੇ ਰਾਗਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਵੇਂ ਅਜਿਹੇ ਪਰਿਵਾਰ ਜਾਂ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਤਾਂ ਵੀ ਹਰ ਇਕ ਵਿਚ ਅੰਤਰ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਦੋ ਨੇੜੇ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਲਾਤਮਕ ਯੋਗਤਾ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਰਾਗ ਰਾਗਣੀ ਵਰਗੀਕਰਨ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਉੱਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਪੂਰੀਆਂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਕੁਝ ਕੁ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ 6 ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਜਾਂ ਜਨਕ ਰਾਗਾਂ ਬਾਰੇ ਸਲਾਹ ਦਿੱਤੀ ਅਤੇ ਕਈਆਂ ਨੇ ਇਹ ਗਿਣਤੀ 19 ਤਕ ਵਧਾ ਦਿੱਤੀ। ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਰਾਗਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਲ

ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਪਤਕਾ ਬਾਰੇ ਮਤਭੇਦ ਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਆਧੁਨਿਕ ਬੰਬਈ ਦੇ ਸਵਰਗੀ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਜੀ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੀ ਸਾਰੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ 10 ਮੁੱਖ ਥਾਟਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀ। ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਯੋਜਨਾਵਾਂ ਵੀ ਊਣਤਾਈਆਂ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਰਾਗ ਭਰੋਸੇ ਯੋਗ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਸਮੋ ਲੈਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹਨ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤੀਜੀ ਇਕਾਈ—ਤਾਲ

ਤਾਲ, ਜਾਂ ਚੁਣੀ ਹੋਈ ਸੰਗੀਤ ਰਚਨਾ ਦੇ ਨਿਸਚਿਤ ਕਾਲ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਵਜਾਇਆ ਜਾਣਾ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਤੀਜੀ ਅਤੇ ਆਖਰੀ ਇਕਾਈ ਹੈ।

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਅੰਤਰ ਮੁੱਖ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਪੱਛਮੀ ਢੰਗ ਦੀ ਹਾਰਮਨੀ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਉਤਮ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਮੈਲੋਡੀ ਜਾਂ ਰਾਗ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਹੀ ਦਰਸਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮੈਲੋਡੀ ਜਾਂ ਰਾਗ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਲਗਾਤਾਰ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਹ ਨਿਸਚਿਤ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਚਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਲੈ ਵਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਦੇਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਰਨ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਆਪਣੇ ਹਰ ਪੱਖ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਬਾਰੀਕੀ ਅਤੇ ਅਣਗਿਣਤ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਿਆਂ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗਿਆਨ ਪੱਛਮ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ।

ਇਕ ਤਾਲ ਵਿਚ ਨਿਸਚਿਤ ਮਾਤਰਾ ਜਾਂ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਮਾਤਰੇ ਛੋਟੇ ਵੱਡੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਤੀ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਲੈ ਦੁਆਰਾ ਸੰਯੋਜਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੰਤਰੀਵ ਭਾਵਨਾ ਨਾਲ ਲੈ ਜਾਂ ਰਿਦਮਕ ਸੂਹਜ ਦਾ ਅਰਥ ਕਾਲ-ਚੱਕਰ ਨੂੰ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਲੈ ਤਾਲ ਦੀ ਜਿੰਦ ਜਾਨ ਹੈ। ਲੈ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਵਿਲੰਬਿਤ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਦਰੁਤ ਜੋ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਲੋ, ਮੀਡੀਅਮ ਅਤੇ ਦਰੁਤ ਲੈ ਨਾਲ ਟੱਕਰ ਖਾਂਦੇ ਹਨ। ਮੱਧ ਲੈ ਵਿਲੰਬਿਤ ਨਾਲੋਂ ਦੋ ਗੁਣੀ ਅਤੇ ਦਰੁਤ ਮੱਧ ਨਾਲੋਂ 2 ਗੁਣੀ ਤੇਜ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਪੁਰਾਣੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਲੈ ਵੀ ਕਵਿਤਾ ਵਾਂਗ ਹੀ ਲੰਬੇ ਅਤੇ ਛੋਟੇ ਛੰਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਲੈ ਦੇ ਵੀ ਕਵਿਤਾ ਵਾਂਗ ਹੀ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਸੀ। ਇਕ ਅਵਰਤੀ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਜਾਂ ਵਜ਼ਨ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਲੈ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੈ ਨ ਕਿ ਤਾਲ ਤੇ, ਇਸ ਲਈ ਇਸਦਾ ਸੰਚਾਲਨ, ਵਜ਼ਨ ਜਾਂ ਲੰਬਾਈ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਦੁਆਰਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਮਿਕਦਾਰ ਜਾਂ ਪਿੰਗਲ ਦੁਆਰਾ ਜਾਂ ਲੰਬੇ ਅਤੇ ਛੋਟੇ ਮਾਤਰਿਆਂ ਦੁਆਰਾ ਲੈ ਨੂੰ ਨਾਪ ਨਾ ਲੈ ਦੇ ਸਮੇਂ ਸੂਹਜੀ ਨੂੰ

ਸਦਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਜੋ ਲੈ ਦਾ ਅਸਲੀ ਤੱਤ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਾਵਿ-ਛੰਦ ਸੰਗੀਤਕ ਲੈ ਦੀਆਂ ਥੋੜਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਜਿਸ ਨੇ ਵਜ਼ਨ ਅਤੇ ਠਹਿਰਾਉ ਆਦਿ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖਕੇ ਆਪਣਾ ਵੱਖ ਤਾਲ ਵਿਧਾਨ ਸੰਯੋਜਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਮਹੱਤਤਾ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਤਮਕ ਪੱਖ ਤੇ ਕੋਈ ਜ਼ੋਰ ਜਾਂ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਸੰਗੀਤ ਇਸ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਵ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਲੈ ਕਾਵਿ ਛੰਦ ਤੋਂ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਸਕੀ।

ਇਕ ਤਾਲ ਵਿਚ ਕਈ ਖੰਡ ਜਾਂ ਆਰੰਭ ਦੇ ਸਥਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪੱਛਮ ਦੇ 'ਬਾਰ' ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਇਕ ਅਵਰਤਨ ਵਿਚ ਦੋ ਜਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਾਤਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਅਵਰਤਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਦੋ ਜਾਂ ਤਿੰਨ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਸਮੂਹ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਇਕੱਠਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ. ਜੋ 1, 2 ਜਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਾਰ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਕਿ ਅਵਰਤਨ ਦੀ ਨਿਸਚਿਤ ਮਾਤਰਾ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਪੂਰੀ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਇਕ ਅਵਰਤਨ ਹੱਥ ਨਾਲ ਤਾਲ ਦਿੰਦਿਆਂ ਅਤੇ ਤਬਲੇ ਦੇ ਨਿਸਚਿਤ ਬੋਲਾਂ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਭਾਗਾਂ ਤੇ ਖਾਸ ਵਜ਼ਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਤਬਲੇ ਤੇ ਖਾਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਠਹਿਰਾਅ ਕਾਇਮ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਚੁਪ ਜਾਂ ਠਹਿਰਾਓ, ਤਾਲ ਚੱਕਰ ਨੂੰ ਸਮਝਣ, ਅਤੇ ਅਵਰਤਨ ਦੇ ਆਰੰਭ ਆਦਿ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪੁਰਾਤਨ ਸੰਗੀਤ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਪੰਜ ਮਾਤਰੀ ਜਾਂ ਜਨਕ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਵਰਨਨ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਮਾਰਗੀ ਤਾਲ ਵਿਚ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਸਮੂਹਾਂ ਵਿਚ, ਗਿਣਤੀ ਅਤੇ ਕ੍ਰਮ ਆਦਿ ਨੂੰ ਘਟਾ ਵਧਾ ਕੇ ਨਵੇਂ ਤਾਲ ਉਤਪਨ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪੁਰਾਤਨ ਕਾਲ ਵਿਚ ਇਸ ਲਈ ਨਿਯਮ ਬਣਾਏ ਹੋਏ ਸਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਿਛਲੀਆਂ ਅਣਗਿਣਤ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਤੋਂ 108 ਤਾਲ ਪ੍ਰਚਲਤ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ 35 ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਤਾ ਵਾਲੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਵਧੇਰੇ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਅਕਾਦਮਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਹੀ ਮਹੱਤਵ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਕੁਝ ਇਕ ਹੀ ਲੋੜੀਂਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਕੁਸ਼ਲ ਤਬਲਾ ਵਾਦਕ, ਮਰਜ਼ੀ ਅਨੁਸਾਰ ਲੈ ਦੇ ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਜਾਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਉਤਪਨ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਿੱਧੇ, ਸਰਲ ਜਾਂ ਟੇਡੇ ਮੇਢੇ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਵਿਚ ਵਜ਼ਨ ਜਾਂ ਸਹੂਲਤ ਸਥਾਨਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਤਾਲ ਵਿਚ ਵਕਤੀ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦੋ ਵਿਚ, ਤਿੰਨ ਅਤੇ ਤਿੰਨ ਵਿਚ ਦੋ, ਮਾਤਰਾ ਨੂੰ ਵਜਾਉਂਦੇ ਹੋਏ, ਅਤੇ ਤਾਲ ਦੇ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਵਿਚ ਤਦਦੀਲੀਆਂ ਲਿਆਕੇ, ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਮੁਸ਼ਕਲਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਾਦਕ ਅਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਮੁਸ਼ਕਲ

ਵਿਚ ਪਾਉਂਦੀਆ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਕਿ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਯੋਜਨਾ ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਆਪ ਮੁਹਾਰੀ ਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ। ਤਾਲ ਨਾਲ ਖੁਲ੍ਹ ਤਾਂ ਕਦੇ ਕਦਾਈਂ ਬਰਦਾਸ਼ਤ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਲੈ ਨਾਲ ਕਦੇ ਨਹੀਂ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਲ ਚੱਕਰ ਨੂੰ ਚੁਣ ਕੇ, ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਲਿਆਕੇ, ਸਰਲ ਜਾ ਔਖੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ, ਇੱਛਾ ਅਨੁਸਾਰ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਲੈ ਦਾ ਕਠਨ ਹੋਣਾ, ਸਰਲ ਹੋਣਾ, ਤੇਜ਼ ਜਾਂ ਵਿਲੰਬਿਤ ਹੋਣਾ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ, ਪਹਿਲੀ ਇਕਾਈ, ਆਦਰਸ਼ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਪਤਕ ਦੀ ਚੋਣ ਦਾ ਢੰਗ ਦਸਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲਵੇਂ ਜਾਂ ਅਮੇਲਵੇਂ ਚਰਿੱਤਰ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਥਾਨ ਨਿਯਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਇਕਾਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰਮੇਲਾਂ ਜਾਂ ਅਮੇਲਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਤੀਜੀ ਜਜਬੇ ਜਾਂ ਭਾਵਨਾ ਦੇ ਵਹਾਓ ਜਾਂ ਉਤਾਰ-ਚੜਾਅ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨੇ ਇਕਾਈਆਂ ਕਿਸੇ ਸੰਗੀਤਕ ਟੀਚੇ ਜਾਂ ਨਿਸ਼ਾਨੇ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀਆਂ ਪੂਰਕ ਹਨ। ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਮਿਲਕੇ ਇਕ ਵੱਡੀ ਇਕਾਈ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਚਰਿਤਰ ਨਿਰਮਾਣ ਹੈ।

7

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੁਹਜ-ਵਿਧਾਨ

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਡੀ ਇਕਾਈ, ਜਾਂ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵੱਡਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਚਰਿਤਰ ਨਿਰਮਾਣ ਹੈ। ਇਸ ਚਰਿਤਰ ਦੀਆਂ ਜੜਾਂ ਸੁਰ ਸੰਬੰਧ ਅਤੇ ਰਾਗਾਤਮਕ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਰ ਲੈ ਦੁਆਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗੀਤ ਜਾਂ ਧੁਨ ਇਸਦਾ ਬਾਹਰੀ ਪਹਿਰਾਵਾ ਹੈ। ਚਰਿੱਤਰ ਇਸਦੀ ਅਸਲ ਰੂਹ ਹੈ। ਉਹ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਜੋ ਇਸ ਰੂਹ ਦੇ ਸੁਹੱਪਣ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੁਹਜ ਵਿਧਾਨ ਹਨ।

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ, ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਗਿਆਨ ਦੁਆਰਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਾਂਗੇ।

ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਡਰੋਨ (ਤਾਨਪੂਰੇ) ਨੂੰ ਗਾਇਕ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤਦ ਇਸਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਗੀਤ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਇਕ ਕਲਾਸਕੀ ਗੀਤ ਵਿਚ ਇਕ ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਬੜਾ ਸਰਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਪਰਮਾਤਮਾ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤੇ, ਰਾਜੇ, ਮਹਾਰਾਜੇ ਆਦਿ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕਿਸੇ ਪੱਖ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰੇਮੀ-ਪ੍ਰੇਮਕਾਵਾਂ ਦੇ ਚੁਹਲ ਬਾਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ, ਰਚਨਾ ਸਾਧਾਰਨ ਅਤੇ ਘਰੇਲੂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਵਿਕ ਗੁਣ ਲਈ ਵਿੱਥ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ, ਕਿਉਂਕਿ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਅਰਥ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਚਲੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੇਵਲ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸੰਗਤ ਨਾਲ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਕਰਕੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਕੁਝ ਕੁ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਹੋਣਾ

ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਜ਼ਿਆਦਾ ਆਨੰਦ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਹੀ ਮਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਵੀ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮੇਗਰੋਜ਼ (Megroz) ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ "ਅਕਸਰ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਇੰਨੇ ਕਮਜ਼ੋਰ ਅਤੇ ਕਦੀ ਵਾਰ ਹਾਸੋਹੀਣੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਹ ਘਾਟ ਅਨੁਭਵ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ"। ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸਰੋਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਬਾਰੇ ਬਹੁਤੀ ਚਿੰਤਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਜਿੰਨੀ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਬਾਰੇ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਰਚੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਤਾਂ ਵੀ ਕਲਾਕਾਰ ਕਾਵਿਕ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਕੁਝ ਮਹਤਵ ਜ਼ਰੂਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਗੀਤ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵਿਲੰਬਿਤ ਜਾਂ ਮਧ ਲੈ ਵਿਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਕ ਦੋ ਵਾਰ ਜ਼ਰੂਰ ਸਾਰੇ ਗੀਤ ਦਾ ਪਾਠ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਦੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ 2 ਜਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹਿੱਸੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਵੀ ਕਦੀ ਵਾਰੀ ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਰੋਤੇ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਕਾਵਿ-ਵਿਸ਼ਾ ਸਮਝ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਗੀਤ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸਦੇ ਬਹਿਲਾਵਿਆਂ ਦਾ ਕ੍ਰਮ (Improvisation progression) ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਹ ਕ੍ਰਮ ਬੇਤੁਕਾ ਜਾਂ ਵੇਲਾ-ਟਪਾਊ ਨਹੀਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕੁਝ ਪੱਛਮੀ ਆਲੋਚਕ ਸਮਝਦੇ ਹਨ। ਸਗੋਂ ਇਸਦੇ ਕੁਝ ਨਿਸਚਿਤ ਪਥ ਦਰਸ਼ਕ ਸਿਧਾਂਤ ਹਨ। ਇਹ ਇਸ ਕਰਕੇ ਵੇਲਾ-ਟਪਾਊ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਿਆਰੀ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹੈ, ਜਿਥੇ ਕਿ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਭਾਗ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਸਾਰਾ ਕੰਮ ਹੀ ਚੌੜ ਚਪੱਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਆਪੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸਦੇ ਗਾਇਨ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਗਵਾਈ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਉਸਦਾ ਗਾਇਨ ਆਪ-ਮੁਹਾਰਾ ਤੇ ਸਰਲ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਬਹੁਤੀ ਖੁਲ੍ਹ ਹੈ ਜੋ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਨਹੀਂ।

ਉਪਰੋਕਤ ਤਿੰਨਾਂ ਇਕਾਈਆਂ ਦੀਆਂ ਆਪਣੀਆਂ ਆਪਣੀਆਂ ਲੋੜਾਂ, ਮੰਗਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤਿਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਵੀ ਇਸੇ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਪਹਿਲੀ ਇਕਾਈ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਮੰਗ ਚੁਣੇ ਹੋਏ ਰਾਗ ਵਿਚ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਠੀਕ ਵਰਤੋਂ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਛੇੜੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਵਰਨਣ ਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਸਹਾਇਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਤੰਬੂਰੇ ਦਾ ਸਥਾਨ ਸਰਬ-ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਸਹਾਇਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਤੇ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਜ਼ਿੰਦੇ ਸਦਾ ਹੀ ਗਾਇਕਾਂ ਤੋਂ ਪਿਛੇ ਰਹਿ

ਜਾਂਦੇ ਤੇ ਕਈ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਉਕਾ ਹੀ ਸੰਗਤ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਉਹ ਕੇਵਲ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਉਭਾਰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਜਾਂ ਕੇਵਲ ਡਰੋਨ ਨੂੰ ਹੋਰ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਬਣਾਉਂਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਜ਼ ਆਪਣਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਗੁਆ ਕੇ ਕੇਵਲ ਡਰੋਨ ਦਾ ਇਕ ਹਿਸਾ ਬਣਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਅਗਲਾ ਕਦਮ ਸੁਰ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਬਚਾਉਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਨਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਾਰਥਕ ਬਣਾਉਣਾ ਹੈ।

ਗਾਇਨ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਜਿਹਾ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਵੱਲ ਵਧੇਰੇ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਸਮਝਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਪੱਛਮ ਨਾਲੋਂ ਸਾਡੀ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਮਨੋਰਥ ਬਿਲਕੁਲ ਵਖਰੇ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹਰੇਕ ਗੀਤ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਜਜ਼ਬੇ ਵਿਚ ਢਲਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਕੋ ਹੀ ਰਾਗ ਦੇ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਤੇ ਗੁਣ ਵਿਚ ਇਕਦਮ ਭਿੰਨਤਾ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਹ ਸਦਾ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਤੇ ਸਹੂਲਤ ਨਾਲ ਪਰਤਣ ਦੇ ਮੌਕੇ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿਚ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਰਿਤ ਵਰਗ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਭਾਗ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਅਸਰ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਅਤੇ ਮਨੋਵੇਗ ਦੀਆਂ ਅਚਾਨਕ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਛੀਆਂ ਅਤੇ ਜੰਗਲੀ ਜਾਨਵਰਾਂ ਦੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਨਕਲ, ਪੱਤਿਆਂ ਦੀ ਖੜ ਖੜ, ਬਦਲਾਂ ਦੀ ਗਰਜਣ, ਦਰਖਤਾਂ ਦੀ ਸਰ-ਸਰਾਹਟ ਅਤੇ ਜੰਗਲਾਂ ਦੇ ਸ਼ੂਕਣ ਆਦਿ ਦੀ ਨਕਲ ਪੱਛਮ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਕਿਰਿਆ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸੇ ਗੱਲ ਦੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਹੈਰਾਨੀ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਿ ਕਿਸੇ ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਪੱਛਮੀਆਂ ਨੂੰ ਖੋਖਲੀ ਤੇ ਅਕਾਉਣ ਵਾਲੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਅਸਲੀ ਵਿਚਾਰ ਤੇ ਮੁੜਦਿਆਂ ਅਸੀਂ ਇਹ ਨਿਰਨਾ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਪੂਰਾ ਤਾਣ ਲਾਉਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਆਮ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਵਿਚ ਅਲਾਪ-ਚਾਰੀ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਿਖਿਆ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਇਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਅੰਗ ਹੈ ਤੇ ਪੜ੍ਹੇ-ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਣ ਲਈ ਇਸ ਵਿਚ ਮਹਾਰਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਸੁਰ ਸਾਧਨਾ (Voice-Training)

ਅਲਾਪ-ਚਾਰੀ ਅਭਿਆਸ ਵਿਚ ਗੂੰਜ ਤੇ ਠਹਿਰਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ

ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਅਵਾਜ਼ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਜਰੂਰੀ ਤੱਤ ਹਨ। ਠੀਕ ਸਾਹ ਤੇ ਕਾਬੂ ਨਾਲ ਠਹਿਰਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਗੂੰਜ ਸ਼ੁਧ ਉਚਾਰਨ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਸਾਹ ਦੀ ਸਧਨਾ ਲਈ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਭਿਆਸ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਸਗੋਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਖਿਆਲ ਰਖਦੇ ਹਨ ਕਿ ਅਲਾਪ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਰਤੀਬ ਦਿੱਤੀ ਜਾਵੇ ਕਿ ਅਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਸਰਲਤਾ ਨਾਲ ਦੇਰ ਤਕ ਸਥਿਰ ਰਖਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਸਕੇ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸਦੀ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਵਿਚ ਕੋਈ ਜ਼ੋਰ ਜਾਂ ਝਟਕੇ ਨ ਲਗਣ ਅਤੇ ਸਾਹ ਨੂੰ ਦੇਰ ਤਕ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਉਸ ਵਿਚ ਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਜੋ ਉਹ ਵਿਲੰਬਿਤ ਗਾਉਣ ਵੇਲੇ ਸਹੂਲਤ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਕੰਮ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰ ਸਕੇ। ਗੂੰਜ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਸਵਰਾਂ ਅਤੇ ਵਿਅੰਜਨਾਂ ਦਾ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਠੀਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸਿਖਣ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਚਾਰਨ ਵਿਚ ਸ਼ੁਧਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਹਰ ਮਾਤਰੇ ਨੂੰ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਚਾਰਨ ਅਤੇ ਠੀਕ ਸਮੇਂ ਤਕ ਸਥਿਰ ਰਖਦਿਆਂ ਇਸ ਨੂੰ ਸਹੂਲਤ ਅਤੇ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਕੁਝ ਸ਼ਬਦ-ਮਾਤਰੇ ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਵੱਖਰੇ ਚੁਣ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨੋਮ ਤੋਮ ਦੀਆਂ ਸਿਖਿਆਵਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਲਈ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਸਿਖਿਆਵਾਂ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਭਾਗ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਸਵਰ ਤੇ ਵਿਅੰਜਨ ਦੋਵੇਂ ਕੰਠ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਜਾਂ ਅਣਹੋਂਦ ਸੰਗੀਤਕ ਅਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਸਾਹ ਜੋ ਕਿ ਕੰਠ ਤੰਤੀਆਂ **(Vocal Chords)** ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਕੰਠ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘ ਕੇ ਹੋਠਾਂ ਤਕ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਮੂੰਹ ਦੀਆਂ ਗੂੰਜਣ ਵਾਲੀਆਂ ਖੋੜਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘਦਾ ਹੋਇਆ ਅਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਾਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਜੀਭ ਦੀ ਸਥਿਤੀ, ਦੰਦਾਂ ਦੇ ਖੁਲ੍ਹਣ ਅਤੇ ਬੰਦ ਹੋਣ ਅਤੇ ਬੁਲ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਖੋੜਾਂ ਹਾਲੇ ਕੰਠ **(Pharynsc)** ਜਾਂ ਗਲੇ ਦੇ ਉਪਰਲੇ ਭਾਗ, ਨਰਮ ਤਾਲੂ **(Soft palate)** ਤੇ ਸਖਤ ਤਾਲੂ **(Hard palate)** ਅਤੇ ਨੱਕ ਦੀ ਖੋੜ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹਨ। ਦੰਦ ਅਤੇ ਬੁਲ੍ਹ ਜੀਭ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਚੰਗੀ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਉਤਪਨ ਕਰਨ ਲਈ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਖੋੜਾਂ ਦੇ ਸੁਚੱਜੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਜੀਭ ਉਤੇ ਕਾਬੂ ਅਤੇ ਇਸਦੀ ਠੀਕ ਸਥਿਤੀ ਨਾਲ ਦੰਦਾਂ ਅਤੇ ਬੁਲ੍ਹਾਂ ਦੇ ਠੀਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਕੰਠ ਤੰਤਾਂ ਤੇ ਵਜ਼ਨ ਘਟ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸਾਰੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਨਾਲੋਂ ਸਵਰ (Vowels) ਉਤਪਤੀ ਲਈ ਘੱਟ ਜਤਨ ਮੰਗਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਸਵਰ ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਯੰਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਬੇਰੋਕ ਗੁਜਰਿਆ ਸਾਹ ਹੈ। ਇਹ ਵੱਖ ਵੱਖ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਮੂੰਹ ਦੀਆਂ ਸ਼ਕਲਾਂ ਬਦਲਨ ਨਾਲ ਹੀ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਧੁਨੀ ਵਿਗਿਆਨ ਵਿਚ ਸਵਰਾਂ (Vowels) ਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਤਿੰਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੀਰਘ, ਮਧਿਅਮ ਤੇ ਸਰਲ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਜਿਹੇ ਕਿਸੇ ਵਿਤਕਰੇ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਇਥੇ ਕੇਵਲ ਇੰਨਾ ਜਾਣ ਲੈਣਾ ਹੀ ਜਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਕੋਈ ਸਵਰ ਲੰਮਾ ਹੈ ਜਾਂ ਛੋਟਾ ਇਕਹਿਰਾ ਹੈ ਜਾਂ ਦ੍ਰੁੱਤ ਸਵਰ ਹੈ।

ਵਿਅੰਜਨਾਂ (Consonents) ਵਿਚ ਕੁਝ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਤੇ ਕੁਝ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਉਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਮੁਕਤੇ ਕੰਠ ਤੰਤੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਕੰਪਨ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਸਰੇ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ। ਪਿਛਲੀਆਂ ਕੇਵਲ ਮਕੈਨਕੀ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਹਨ ਅਤੇ ਵਿਸਫ਼ੋਟਕ ਜਾਂ ਘਿਸ ਕੇ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਤ, ਪ ਆਦਿ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਫ, ਸ, ਛ ਆਦਿ ਵੀ ਦੂਜੇ ਵਰਗ ਦੇ ਅਤੇ ਰਗੜ ਨਾਲ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਹਨ। ਹਰ ਇਕ ਉਚਰੇ (Voiced) ਮੁਕਤੇ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਅਨਉਚਰਿਆ (Unvoiced) ਮੁਕਤਾ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਰੋਜ਼ ਦੀ ਬੋਲ-ਚਾਲ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਕੁਝ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਸੰਗੀਤ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸਵਰ ਅਤੇ ਵਿਅੰਜਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਵਰ ਦੀ ਅਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਚਿਰ-ਕਾਲ ਤਕ ਕਾਇਮ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਗੁਣਾਂ ਤੇ ਕੋਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ। ਇਸ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਮੁਕਤੇ, ਚਿਰਕਾਲੀਨ ਧੁਨੀਆਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭ ਜਾਂ ਅੰਤ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਦਾ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤਕ ਸਵਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਸਵਰ (Vowels) ਹੀ ਪੂਰਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਵਿਚ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਚਿਰਕਾਲ ਤਕ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਕਾਇਮ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਅਜਿਹੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਜਾਂ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਵਿਚ, ਮੁਕਤੇ ਮਿਲਕੇ ਸਹੂਲਤ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ, ਜੋ ਕੋਈ ਸਮਿਲਤ ਮੁਕਤਾ, ਦ੍ਰੁੱਤ-ਸਵਰ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੁਹਾਵਨਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਓਮ, ਨੋਮ, ਥੋਮ, ਹਰੋਮ, ਨਾਊਮ, ਰਹੀਮ, ਦਰੇ, ਧਿਰ, ਤੋਮ ਆਦਿ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਹੀ ਗਾਇਨ ਕਿਰਿਆ ਲਈ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਕਿਰਿਆ ਅਲਾਪ ਚਾਰੀ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਹੂਲਤ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਹੇਠਲੀ ਵਿਚਾਰ ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੇ ਮੰਤਵ ਲਈ ਕੁਝ ਕੁ ਸਵਰ ਅਤੇ ਵਿਅੰਜਨ ਹੀ ਚੁਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਕਵਰਗਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਸਾਰੇ ਮੁਕਤੇ, ਮੂੰਹ ਦੇ ਅਗਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ

ਇਸ ਲਈ ਮੂੰਹ ਦੇ ਅਗਲੇ ਭਾਗ ਤੇ ਪੂਰਨ ਕਾਬੂ ਗਾਇਨ-ਕਿਰਿਆ ਲਈ ਲਾਭਦਾਇਕ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਗੱਲ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਬੋਲ ਚਾਲ ਦੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵਿਚ ਸਹੂਲਤ ਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਗੱਲ ਇਹ ਕਿ ਇਸ ਨਾਲ ਘੰਡੀ ਨੂੰ ਕੋਈ ਜ਼ੋਰ ਝਟਕੇ ਆਦਿ ਨਹੀਂ ਸਹਿਣੇ ਪੈਂਦੇ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਸੁਰ ਨੂੰ ਮੂੰਹ ਦੇ ਅਗਲੇਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਰਖਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਮ ਆਦਮੀ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਪੱਠੇ ਸਧਾਰਨ ਗੱਲ ਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨਿਸਚਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਚੰਗੀ ਬੋਲ ਚਾਲ, ਆਦਤਾਂ ਤਕਰੀਰ, ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਨ ਦੀਆਂ ਚੰਗੀਆਂ ਆਦਤਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਤੇ ਬਚਪਨ ਤੋਂ ਹੀ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਹ ਸਿਖਿਆ ਕੇਵਲ ਇਤਫ਼ਾਕ ਤੇ ਨਹੀਂ ਛੱਡੀ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਹਰ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਨੂੰ ਨੋਮ ਤੋਮ ਦੀਆਂ ਮਸ਼ਕਾਂ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਹਰ ਕੋਈ ਸੁਰ ਨੂੰ ਮੂੰਹ ਦੇ ਅਗਲੇਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਹੀ ਰੱਖੇਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸ਼ਬਦ ਮਾਤਰੇ ਅਜਿਹੇ ਹਨ ਜੋ ਮੂੰਹ ਦੇ ਅਗਲੇਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਹੀ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਵਾਜ਼ ਤੋਂ ਕਾਫੀ ਸਿਖਿਆ ਮਿਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨੋਮ, ਤੋਮ ਆਦਿ ਸ਼ਬਦ ਮਾਤਰੇ ਇਹ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਮੂੰਹ ਦੇ ਅਗਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਹੀ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਇਕਹਿਰੇ, ਦੂਹਰੇ ਸਵਰ ਅਤੇ ਮੁਕਤੇ ਅਜਿਹੇ ਹਨ ਜੋ ਸਵਰ ਨੂੰ ਮੂੰਹ ਦੇ ਅਗਲੇਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਹੀ ਰਖਦੇ ਹਨ।

ਅਲਾਪ ਵਿਚ ਸੁਰ-ਪੱਧਰ ਅਤੇ ਲੈ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਵਧਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਸੰਗੀਤਕ ਗਤੀ ਦੀ ਇਹ ਸਧਾਰਨ ਸ਼ਕਲ ਹੈ, ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਦੋ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸਿਧਾਂਤ ਲੈ ਦਾ ਵਧਣਾ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਵਧਣ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਇਮਾਨਦਾਰੀ ਨਾਲ ਪਾਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਪਹਿਲਾਂ ਵਿਲੰਬਿਤ, ਫੇਰ ਮਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਦਰੁਤ ਲੈ ਵਿਚ ਨੇਪਰੇ ਚਾੜ੍ਹੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਲਾਪ ਵਿਚ ਰਾਗ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰ ਸਦਾ ਡਰੋਨ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਵਿਤਕਰੇ ਜਾਂ ਟਾਕਰੇ ਦੁਆਰਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਥਮਕਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਧਰੁ ਪਦ ਗਾਇਨ (ਵੇਖੋ ਅਧਿਆਇ ਅੱਠਵਾਂ) ਰਵਾਇਤੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਆਰੰਭਕ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸ਼ਬਦ-ਸੁਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਅਲਾਪ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਦੂਸਰੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਇਹ ਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਅਲਾਪ ਬਹੁਤ ਛੋਟੇ ਅਤੇ ਸ਼ਡਜ ਤੇ ਹੀ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹਰ ਇਕ ਅਗਲੇ ਅਲਾਪ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਸੁਰ, ਸ਼ਬਦ ਸੁਰ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਲੈ ਵੀ ਵਧਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਅਲਾਪ ਸ਼ਡਜ ਤੇ ਸਮਾਪਤ ਹੋ ਕੇ ਜੋੜ ਅਲਾਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਰਾਗ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸਵਰਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਅਤੇ ਅਲਾਪ ਚੱਕਰ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਅਲਾਪ ਗਾਇਨ ਪਿਛੋਂ ਤਾਨ ਜਾਂ ਗੀਤ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਲਾਪ ਤੇ ਤਾਨ ਵਿਚ

ਅੰਤਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਅਲਾਪ ਸਮੇਂ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰ ਹਰ ਪੱਖ ਤੇ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ, ਜਦੋਂ ਕਿ ਤਾਨ ਸਾਰੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਬਰਾਬਰ ਰਖਦੇ ਹੋਏ ਚਲਦੀ ਹੈ। ਸਧਾਰਨ ਤਾਨਾਂ ਇਕਹਿਰੇ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹੋਏ ਨਿਸਚਿਤ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਵਧਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਬੋਲ ਤਾਨਾਂ ਦੀ ਵਾਰੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਲਾਪ ਤੇ ਤਾਨ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਗਤੀ ਚਾਰ ਕ੍ਰਮ-ਵਾਰ ਪੜਾਵਾਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਪੜਾ ਵਿਚ ਅਰੋਹ ਕ੍ਰਮ, ਦੂਜੇ ਵਿਚ ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ, ਤੀਜੇ ਵਿਚ ਅਸਥਾਈ ਕ੍ਰਮ ਅਤੇ ਚੌਥੇ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰੀ ਕ੍ਰਮ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਪੁਰਾਣੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਪੜਾਵਾਂ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕਰਦੇ ਆਏ ਹਨ। ਇਸ ਵਿਚ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ, ਸੁਰ-ਪੱਧਰ ਦੇ ਅੰਤਰ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਰੋਹ ਸਮੇਂ ਜਿਵੇਂ ਹੀ ਅਸੀਂ ਉਤੇ ਨੂੰ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ, ਸੁਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਅਤੇ ਚਰਿਤਰ ਵਿਚ ਖਾਸ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਹੁੰਦੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਵਰੋਹ ਸਮੇਂ ਇਹ ਗੱਲ ਉਲਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਗੁਣ ਦਾ ਅਰੋਹ-ਅਵਰੋਹ ਸਮੇਂ ਫਰਕ ਪੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਮੇਲ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜਲਦੀ ਹੀ ਅਨੁਭਵ (Distinctly felt) ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾ ਸੁਰਾ ਤੇ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਡਰੋਨ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਦੂਰ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਚੀ ਪੱਧਰ ਅਰੋਹ ਵਿਚ ਅਤੇ ਨੀਵੀਂ ਪੱਧਰ ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਹੋਵੇ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਰੋਹ ਅਤੇ ਅਵਰੋਹ ਵਿਚ ਥੋੜਾ ਜਿੰਨਾ ਜ਼ਰੂਰ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਸਥਾਈ ਜਾਂ ਸਥਿਤ ਸਥਾਈ ਕ੍ਰਮ ਸਮੇਂ ਇਕੋ ਸੁਰ ਨੂੰ ਵਾਰ ਵਾਰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਅਜਿਹਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਨਾਲ ਵਾਲਾ ਸੁਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਨੀਵਾਂ ਪੜੋਸੀ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜ਼ਰੂਰ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸ਼ਡਜ਼ ਜਾਂ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰੀਏ ਇਹ ਗੱਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵੇਲੇ ਸੱਤਵਾਂ ਤੀਵਰ ਸੁਰ ਅਗਵਾਈ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਗ ਵਿਚ ਕਈ ਵਾਰੀ ਅਮੇਲ ਦੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਵੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੁਆਰਾ ਠੀਕ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਫਰਕ ਕੇਵਲ ਇੰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਰੋਹ ਅਵਰੋਹ ਜਾਂ ਅਸਥਾਈ ਕ੍ਰਮਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਰਾਗ ਦੇ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਹੀ ਜਾਣਨਾ ਕਾਫ਼ੀ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸੁਰਾਂ ਬਾਰੇ ਵਧੇਰੇ ਗਿਆਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰੋਹ

ਅਵਰੋਹ ਸੰਚਾਰੀ ਕ੍ਰਮ, ਸਮੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕੀ ਤਰਤੀਬ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਅਲਾਪ ਵਿਚ ਮੀਂਡ ਸਰਕਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਇਕ ਪੂਰੇ ਸਪਤਕ ਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦੂਰ ਤਕ ਚਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੀਂਡ ਵਿਚ ਸੁਰ ਕਿਸੇ ਦਰਜੇ ਅਨੁਸਾਰ ਨਹੀਂ ਚਲਦੇ ਸਗੋਂ ਇਕ ਦਮ ਤਿਲ੍ਹਕ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਦੇਖਣ ਵਿਚ ਇਹ ਗੱਲ ਨਿਸਚਿਤ ਮਾਤਰਿਆਂ ਦੇ ਮੰਨੇ ਪ੍ਰਮੰਨੇ ਸਿੱਧਾਂਤ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਉਲੰਘਣਾ ਓਪਰੀ ਜਿਹੀ ਹੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੀਂਡ ਦੀ ਗਤੀ ਦਾ ਦੂਹਰਾ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਮੀਂਡ ਵਿਚ ਆਵਾਜ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਉਦੋਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਇਹ ਸੁਰ ਦੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸਥਾਨ ਤੇ ਅਪੜਦੀ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਸਫ਼ਰ ਤਿਲ੍ਹਕ ਕੇ ਹੀ ਪੂਰਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਦਬਾਅ ਦਾ ਸਥਾਨ ਅਗਲੇ ਕਦਮ ਦਾ ਆਰੰਭ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਰਾਗ ਦੀ ਪੂਰੀ ਯੋਜਨਾਂ ਨੂੰ ਭੰਗ ਕੀਤੇ ਬਿਨਾਂ ਮੀਂਡ ਦਾ ਪਿਛੋਕੜ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੀਂਡ ਵਿਚ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਮਾਤਰਾ ਦੇ ਕ੍ਰਮ ਸਿੱਧਾਂਤ ਦੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਾਲਣਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਮੀਂਡ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਭਾਵ ਉਹ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਸਿੱਧਾਤਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਕਬੂਲਦੀ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰੋ. ਬਲਾਸਰਨਾ ਅਨੁਸਾਰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਸੇਸ਼ ਕਰ ਕੇ ਵਾਇਲਨ ਵਾਦਨ ਵਿਚ ਇਸਦੀ ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਤਦ ਇਸ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਮਨਾਹੀ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਛੋਟੇ ਸੁਰ-ਸਮੂਹਾਂ ਦੇ ਮੇਲ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਵਿਘਨ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਵੱਖ ਵੱਖ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦਾ ਵਜ਼ਨ ਜਾਂ ਜ਼ੋਰ ਦਾ ਸਥਾਨ ਇਕੋ ਇਕ ਹੋਣਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਅਜਿਹੀਆਂ ਗਲਤੀਆਂ ਤੋਂ ਬਚਾਉਣ ਲਈ ਪੱਛਮੀ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਮੀਂਡ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਨੂੰ ਵਿਵਰਜਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਪੱਖੀ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਵਿਚ ਮੀਂਡ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਕੋਈ ਦੋਸ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਦਾ ਡਰ ਨਹੀਂ। ਮੀਂਡ ਵਿਚ ਵਜ਼ਨ ਦੇ ਸਥਾਨ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਬਾਕੀ ਸੁਰ ਪਿੱਛੇ ਪਾ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਇਸ ਨਾਲ ਜ਼ੋਰ ਜਾਂ ਤੀਬਰਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜਲਦੀ ਤੋਂ ਜਲਦੀ ਸੁਖਾਲੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਪੁੱਜਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਰਾਗ ਦੇ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਆਦਿ ਤੇ ਅਪੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸੁਖ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸੁਹਜ ਵਿਧਾਨ ਵਿਚ ਮੀਂਡ ਅਲੰਕਾਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਮੀਂਡ ਦੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸੁਰ ਰਾਗ ਦਾ ਯੋਗ ਸੁਰ ਤਦੇ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜੇ ਉਸ ਨੂੰ ਕੁਝ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਵੇ। ਚਲਦੇ ਚਲਾ ਕੇ ਵਰਤ ਕੇ ਇਹ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪਾਉਂਦਾ। ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ

ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਕਰਕੇ ਜਾਂ ਕੇਵਲ ਚਲਦੇ ਚਲਾ ਵਿਚ ਇਸਨੂੰ ਵਰਤ ਕੇ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜ਼ੋਰ ਜਾਂ ਵਜ਼ਨ ਦਿੱਤਿਆਂ ਨੂੰ ਦੋ ਤਰੀਕਿਆਂ ਨਾਲ ਪਿਛੇ ਪਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਰਜਿਤ ਸੁਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਅਲਪਤੱਵ ਅਨ-ਅਭਿਆਸ ਜਾਂ ਉਲੰਘਣ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਗ ਇਕ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਯੋਜਨਾ ਹੈ, ਜਿਸਦਾ ਆਪਣਾ ਵਿਅਕਤੀਤਵ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਹੋਂਦ ਹੈ। ਜੋ ਰਾਗ ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀ-ਤਵ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਨੂੰ ਸਥਿਰ ਰੱਖਣ ਲਈ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਵਾਦੀ ਸੰਵਾਦੀ ਦੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰਾਗਾਤਮਕ ਨਿਯਮਾਂ ਦੁਆਰਾ ਮਜ਼ਬੂਤ ਕਰਕੇ, ਅਲਾਪ ਤੇ ਤਾਨ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਚੋਣ ਕਾਰਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਰੋਹ ਅਵਰੋਹ ਦੀ ਗਤੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰਖਕੇ ਮੀਂਡ ਅਤੇ 'ਗਮਕ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਨ ਅਤੇ ਦਿਲਸਚਪ ਪੱਖ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸਦੀ ਭਾਵਾਤਮਕ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਰਾਗ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਸ ਜੋ ਭਾਵਾਤਮਕ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਹਨ, ਪੁਰਾਣੇ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਧਿਆਨ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੋਖੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕੁਝ ਲੋਕ ਇਹ ਸੋਚਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਸਿਰਫ਼ ਸਮਾਂ ਕੱਟਣ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅੰਦਰਲੀ ਤਕਨੀਕ ਨਾਲ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ। ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਲੋਕ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਵ ਨੂੰ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਗਹਿਰਾਈ ਤਕ ਲੈ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੱਜਣ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਨਿਸਚਿਤ ਭਾਵ, ਨਿਸਚਿਤ ਰਾਗਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਮਰਜ਼ੀ ਅਨੁਸਾਰ ਜੋੜ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਸਾਰੀ ਗੱਲ ਗੜਬੜ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਨਤੀਜਾ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਮੱਤ-ਭੇਦ ਹੈ।

ਰਾਗ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਸ ਜਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸਮਸਿਆ ਇੰਨੀ ਨਹੀਂ ਜਿੰਨੀ ਕਿ ਸੋਚੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜੇ ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਦੀ ਉਚਿਤ ਭਾਵਨਾ ਨਾਲ ਹੱਲ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਸਦਾ ਤਰਕ-ਸ਼ੀਲ ਸੁਝਾ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਰੰਭਿਕ ਸਮਸਿਆ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪੱਖ ਹਨ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਵਾਲਾ, ਵਸਤੂ ਅਤੇ ਦੇਖਣ ਦੀਆਂ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ, ਇਕੋ ਹੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪੂਰਕ ਹਨ, ਗਾਇਕ (ਜਾਂ ਸਰੋਤਾ), ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਕ੍ਰਿਆ (ਜਾਂ ਸੁਣਨਾ) ਇਕੋ ਹੀ ਕੰਮ ਦੇ ਪੂਰਕ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ, ਗਹਿਰਾਈ ਆਦਿ ਉਪਰੋਕਤ ਪੱਖਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰ ਅਤੇ ਸਰੋਤਾ ਨੂੰ ਕੁਝ ਬੁਨਿਆਦੀ ਖੁਲ੍ਹ

ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਦਾਰਥ ਦੀ ਚੋਣ ਮਨ ਮਰਜ਼ੀ ਅਨੁਸਾਰ ਕਰ ਸਕਣ ਜਿਵੇਂ ਰਾਗ ਅਤੇ ਗੀਤ ਆਦਿ। ਪਰ ਇਕ ਵਾਰੀ ਆਪਣੇ ਪਦਾਰਥ ਨੂੰ ਚੁਣਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚੁਣੇ ਹੋਏ ਪਦਾਰਥ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਅਤੇ ਉਸਦੀ ਪਾਬੰਦੀ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਵਾਜ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਦੀ ਹੋਂਦ ਕਰਕੇ ਕਲਾਕਾਰ ਅਤੇ ਸਰੋਤਾ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸਦੇ ਵਿਧਾਨ ਦੀ ਸਪਸ਼ਟ ਸਮਝ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਸ਼ਰਧਾ ਦਿਖਾਉਣੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸੋਹਣੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਵਰਤਣ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸੋਹਣੇ ਨਮੂਨੇ ਜਾਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਵੇਂ ਸੰਗੀਤ, ਭਿੰਨਤਾ ਦੇ ਅਥਾਹ ਮੌਕੇ ਜੁਟਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਵੀ ਭਿੰਨਤਾ ਦੇ ਪਰਦੇ ਤੱਲੇ ਏਕਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਭੌਤਿਕ ਰੂਪ ਪਾਲਣ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰਸਾਂ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆਂ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਨਿਜ ਦੀ ਪਸੰਦ ਦੇ ਥਾਂ ਤੇ ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਵਿਧਾਨ ਸਦਾ ਕਾਇਮ ਰਹਿਣਗੇ, ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਪਸੰਦ ਨ ਪਸੰਦ ਵਾਂਗ ਤਬਦੀਲ ਨਹੀਂ ਹੋਣਗੇ। ਇਸ ਲਈ ਰਾਗ ਅਤੇ ਉਸਦੀ ਸਮਸਿਆ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪਸੰਦ ਨਾ-ਪਸੰਦ ਤੋਂ ਉਚੇਰੇ ਹੋਕੇ ਕਰਨੀ ਪਵੇਗੀ। ਅਗਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸਨੂੰ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ। ਇਸਦਾ ਵਿਚਾਰ, ਇਨੇ ਗੰਧਲੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਸਾਰੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਹੀ ਗੰਧਲਾ ਕਰ ਦਿਤਾ ਹੈ, ਨਿਜੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੇ ਪੁਰਾਣੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਦੇ ਨਿਰਨੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ। ਮਾਨਵੀ ਤੌਰ ਤੇ ਅਸੰਭਵ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਿਚ ਈਰਖਾ, ਆਮ ਵਿਦਿਅਕ-ਪੱਧਰ ਦੀ ਘਾਟ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਪਿਛੋਕੜ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਦੁਰਦਸ਼ਾ ਲਈ ਜਿੰਮੇਵਾਰ ਹਨ। ਉਹ ਲੋਕ ਜੋ ਇਹ ਦਾਅਵਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਰਸਾਂ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਨਹੀਂ, ਜਾਂ ਤਾਂ ਉਪਰੋਕਤ ਘਾਟਾਂ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹਨ, ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਨਾਲ ਬੇਲੋੜੀ ਖੁਲ੍ਹ ਲੈਣੀ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਤਰਕਮਈ, ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ, ਸੁਰਮੇਲ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਹਲ ਵਿਚ, ਪ੍ਰਥਮ ਸਥਾਨ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਤਦ ਇਹ ਗੱਲ ਕਲਾਕਾਰ ਤੇ ਛੱਡੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਧਾਨ ਦੀ ਪਬੰਧ ਸੁਤੰਤਰਤਾ, ਉਸਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮਕਸਦ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਦੇ ਕਿੰਨੇ ਮੌਕੇ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਸੱਚੀ ਕਲਾ, ਇਸ ਲਈ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਧਾਨਾਂ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਨਾ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਬੇਲੋੜੀ ਖੁਲ੍ਹ ਦੀ, ਅਤੇ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਇਸਨੂੰ ਗੈਰ ਸਿਹਤਮੰਦ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਣ ਦੇਣ ਤੋਂ ਬਚਾਉਣ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ, ਰਸਾਂ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸਾਨੂੰ ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਧਾਨਾਂ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਭਾਲ ਕਰਨੀ ਪਵੇਗੀ।

ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਪਹਿਲਾ ਵਿਚਾਰ ਜਾਂ ਤੋਲ ਹੈ ਜਿਸ ਤੇ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ

ਹਾਰਮਨੀ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਸੁਰਮੇਲ ਨੂੰ ਸੁਹਾਵਣੇ ਅਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਲਈ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।

ਅਮੇਲ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦੀਤਾ ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਅਕੇਵੇਂ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਅਜੀਬ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਝਟਕੇ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਇਸਦੀ ਵਰਤੋਂ, ਉਪਰਾਮਤਾ ਅਤੇ ਅਕੇਵੇਂ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ, ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਦਾ ਸੌਖਾ ਤਰੀਕਾ ਉਸ ਸੁਰ ਦੇ ਡਰੋਨ ਦੇ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਵਿਚ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਇਸ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਉਤਪਨ ਸੁਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਦੇ ਕੁਝ ਅੰਸ਼ਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਕਿਉਂਕਿ ਮੁਢਲਾ ਸੁਰ ਬਾਕੀ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਡਰੋਨ ਦੇ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦ ਨਾਲ ਟਾਕਰਾ, ਅਸਲ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਹੀ ਟਾਕਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦਾ ਚਲਨ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਦੋ ਨਿਯਮ ਕਾਫੀ ਹਨ :—

1. ਜਿਵੇਂ ਹੀ ਸੁਰ ਸੰਵਾਦੀ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦੀ ਹੋਵੇਗਾ, ਉਸਦੀ ਸਰੂਪ ਸੁਹਾਵਨਾ, (ਉਤਸ਼ਾਹ ਭਰਪੂਰ) ਜਾਂ ਅਕੇਵੇਂ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ।
2. ਸਮਸੁਰਤਾ ਦਾ ਜਿੰਨਾ ਸੰਬੰਧ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦਾ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਨੇੜੇ ਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਉਨੀ ਹੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਮ ਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੋਵੇਗੀ। ਜਿੰਨਾ ਇਹ ਸੰਬੰਧ ਦੂਰ ਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਉਨੀ ਹੀ ਅਮੇਲ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੋਵੇਗੀ।

ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਨਕਸ਼ਾ ਉਪਰੋਕਤ ਨਿਯਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਹਰ ਇਕ ਸਵਰ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ।

1. (Absolute) ਸੰਪੂਰਨ ਸੁਰਮੇਲ :— ਮੁਢਲਾ ਅਤੇ ਅੱਠਵਾਂ (ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ)
2. (Perfect) ਪੂਰਨ ਸੁਰਮੇਲ :— ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ
3. (Medial) ਮਧਮ ਵਰਗ ਦਾ ਸੁਰਮੇਲ :- ਸ਼ੁੱਧ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ
4. (Imperfect) ਅਮੇਲ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦ :— ਸ਼ੁੱਧ ਰਿਸ਼ਵ ਅਤੇ ਸ਼ੁੱਧ ਧੈਵਤ
5. (Perfect) ਪੂਰਨ ਅਮੇਲ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦ :- ਕੋਮਲ ਰਿਸ਼ਵ, ਕੋਮਲ ਗੰਧਾਰ, ਸ਼ੁਧ ਨਿਸ਼ਾਦ ਅਤੇ ਤੀਬਰ ਮਧਿਅਮ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਨਿਸ਼ਾਦ ਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਪੰਚਮ (ਜਾਂ ਮਧਿਅਮ) ਦੀ ਸੰਗਤ ਵਿਚ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਦ ਇਹ ਮਧ ਵਰਗ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲਾਂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਅਪੂਰਨ ਅਮੇਲ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦ ਵਾਲ ਵਰਗ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਿਹ ਦੋਵੇਂ ਨਿਯਮ ਕਿਸੇ ਸਵਰ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੁਭਾ ਜਾਂ ਚਰਿਤਰ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਕੋਈ ਵੀ ਰਾਗ ਕਿਸੇ ਇਕ ਸੁਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਵਿਚ ਘਟੋ ਘੱਟ ਪੰਜ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਦਾ ਰਸ ਕੀ ਹੋਵੇਗਾ ? ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਨਿਰਨਾ ਬਾਕੀ ਰਹਿ ਗਿਆ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਯਾਦ ਰਖਣ ਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ, ਅਧਾਰਿਤ ਹੀ ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੁਰ ਨੂੰ ਬਾਕੀਆਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤੇ ਇਹੋ ਰਾਗ ਉਸ ਸੁਰ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਕਾਰਨ ਅੰਤ ਤਕ ਰਾਗ ਦੇ ਨਿਸਚਿਤ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਥਿਰ ਰਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ, ਹੋਰ ਸੁਰ ਨੂੰ ਘੱਟ ਮਹੱਤਵ ਜਾਂ ਉਲੰਘਣਾ ਕਾਰਨ, ਪਿਛੇ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਨੂੰ ਚੁਣਦੇ ਸਮੇਂ ਕੋਈ ਸੰਗੀਤਕ ਦਿਸ਼ਾ ਜਾਂ ਇਸਦੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੀ ਚੁਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਇਸ ਦੇ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਰਾਗ ਦੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜਾਂ ਰਸ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਾਲਾ ਸ਼ੀਸ਼ਾ ਹੈ।

ਕਿਉਂਕਿ ਸੁਰ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਸਪੂਰਨ ਜਾਂ ਪੂਰਨ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ, ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਅਮੇਲ ਜਾਂ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲੇ, ਇਸ ਲਈ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਤਿੰਨ ਵੱਖ ਵੱਖ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੋਵੇਗਾ।

ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਤੋਂ ਸੁਹਾਵਨਾ ਜਾਂ ਉਭਾਰ ਵਾਲਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਮੇਲ ਤੋਂ ਉਪਰਾਮ ਜਾਂ ਡੇਗੂ ਤੇ ਸ਼ੋਕਮਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਵਾਦੀ ਮਧਮ ਵਰਗ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨ ਹੀ ਬਹੁਤ ਸੁਹਾਵਨਾ ਤੇ ਨਾ ਬਹੁਤ ਉਦਾਸੀ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਦਾ ਰੂਪ ਅਨਿਸਚਿਤ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਚ ਵਿਚਾਲੇ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਵਾਦੀ ਸਵਰ ਦੀ ਅਨਿਸਚਤਾ ਰਾਗ ਦੇ ਬਾਕੀ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਜ਼ੋਰ, ਜਾਂ ਮਹੱਤਵ ਦੁਆਰਾ, ਘਟ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਸੁਰਮੇਲ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਮਹੱਤਵ ਦੇ ਕੇ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਘਟ ਪ੍ਰਯੋਗ (ਜਾਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਲੰਘਣ) ਕਰਕੇ। ਅਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੁਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਜੇਕਰ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਦੁਆਰਾ ਸੁਹਾਵਨਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਨੂੰ ਪਹਿਲ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਤੇ ਜੇਕਰ ਉਦਾਸੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਅਮੇਲ ਜਾ ਵਿਵਾਦ ਨੂੰ ਪਹਿਲ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਵਰਗ ਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਬਹੁਤ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਤਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਪਰ ਇਸ ਕਾਰਨ ਬੜਾ ਨਾਜ਼ੁਕ ਜਾਂ ਸੂਖਮ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਵਰਤਾ ਵਿਚ ਬੜੀ ਸਿਆਣਪ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸੀਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਜਿਹਾ ਚਾਹੀਏ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰਿਆ, ਭੱਦਾ ਜਾਂ ਉਤਸਾਹਹੀਨ ਬਣਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ, ਇਸ ਲਈ ਸਾਨੂੰ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਨੂੰ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਚੁਣਨਾ ਪਵੇਗਾ ਅਤੇ ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਭੌਤਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ। ਪਰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਸਾਡੇ ਮਨ ਤੇ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਵੇ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ ਮਨ ਨੂੰ ਨਿਰੋਲ ਭੌਤਿਕਤਾ ਤੋਂ ਸੁਹਜ ਵਲ ਮੋੜਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮਨ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਦਿਲਚਸਪੀ ਦਾ ਇਕ ਕੇਂਦਰ ਥਾਪਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਅਨੁਭਵ ਕਰਾਉਣਾ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ, ਕਿ ਇਸ ਕਾਰਨ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਿਸੇ ਖੁਸ਼ੀ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦਾ ਜਾਮਨ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਕਿਹੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਅੰਤ ਕਰੇਗਾ। ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਇਸ ਦੀ ਅਪੂਰਨਤਾ ਹੋਰ ਦੁਖੀ ਅਤੇ ਮਨ ਨੂੰ ਸ਼ੋਕਮਈ ਬਣਾਏਗਾ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੇਠਲੇ ਸਾਧਨਾ ਦੁਆਰਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ :—

1) ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ੇ ਦੁਆਰਾ।

2) ਕਿਸੇ ਆਸ ਕਾਰਜ ਜਾਂ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦੁਆਰਾ, ਜਿਵੇਂ ਨਰਿਤ ਵਿਚ।

3) ਨਿਰੋਲ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਦੁਆਰਾ।

ਨਾਟਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਇਕਠਿਆਂ ਜਾਂ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਮਿਸ਼ਰਤ ਕਲਾ ਹੈ। ਪਰ ਆਪਣੇ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹਰ ਕਲਾ ਆਪਣੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣਾ ਪੂਰਾ ਪ੍ਰਰਾਵ ਲਗਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਵਿਤਾ ਕੇਵਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਚਿਤਰਕਲਾ ਕੁਝ ਇਕ ਨਜ਼ਾਰਿਆਂ ਜਾਂ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਚਾ ਚਿਤਰਨ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਨਰਿਤ ਕਲਾ ਕੇਵਲ ਸਰੀਰਿਕ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਜਾਂ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਗੀਤ ਕੇਵਲ ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਲੈ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਵੇਂ ਕਵਿਤਾ ਜਾਂ ਹੋਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਜਦੋਂ ਇਸ ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਰੂਰ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਦੇ ਹਾਂ, ਤਾਂ ਇਸ ਸੁਹਜ ਵਿਧਾਨ ਵਿਚ ਇਹ ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਤੇ ਚਲੇ ਜਾਂਦੇ ਮਨ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੁਹਜ ਵਿਗਿਆਨ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਦੇ, ਧੁਨੀ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਹੇਗਾ।

ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਇਹ ਗੁਣ ਜਾਂ ਕਲਾਤਮਕ ਸ਼ਕਤੀ ਨਿਮਨਲਖਿਤ ਗੱਲਾਂ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੈ :—

1. ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸੁਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਅਤੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਦੂਜੇ ਸੁਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ।
2. ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੁਰ ਅੰਤਰ ।
3. ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਲੈ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲੇ ਵਰਗ ਥੱਲੇ, ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਟਾਕਰੇ ਤੋਂ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੂਪ ਨਿਖਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਜਾਂ ਤਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਵਾਲਾ, ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸੁਖਾਂਤ ਜਾਂ ਦੁਖਾਂਤ ਬਣਾਵੇਗਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੋਰ ਸੁਹਾਵਨਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਨੂੰ ਘੱਟ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਦੀ ਸੰਗਤ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਜੇਕਰ ਸੁਰ ਦੀ ਸੰਗਤੀ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਹੋ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਸ ਦੇ ਸੁਰਮੇਲ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਘੱਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਕ ਅਮੇਲਵਾਂ ਸੁਰ ਜਦੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਦੀ ਸੰਗਤ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਅਮੇਲਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਘੱਟ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇਹੋ ਸੁਰ ਘੱਟ ਅਮੇਲਵੇਂ ਜਾਂ ਟਾਕਰੇ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਸੁਰ ਮੇਲਵੇਂ ਸੁਰ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਮੇਲਵਾਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ।

ਇਸ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਹੋਰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਤਾਂ ਜੋ ਇਹ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਮੋਹਿਤ ਕਰ ਸਕੇ, ਜਿਸ ਸੁਰ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ, ਉਸ ਵਲ ਇਸ਼ਾਰੇ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜਾਣ ਬੁਝਕੇ ਕਿਸੇ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਸੁਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸਨੂੰ ਪਿੱਛੇ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਸੰਕਟ ਸਮੇਂ ਜਾਂ ਨਾਜ਼ੁਕ ਸਮੇਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜਦੋਂ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਸੁਰ ਵੱਲ ਇਸ਼ਾਰੇ ਹੋਣ ਤੇ ਉਸ ਤੇ ਅਪੜਨ ਵਿਚ ਦੇਰ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ, ਤਾਂ ਇਕ ਘਾਟ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਣਾਅ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਲਈ ਮਨ ਜ਼ਿਆਦਾ ਇੱਛਕ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਿੱਛਾਂਹ ਪਾਏ ਸੁਰ ਨੂੰ ਜੋਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਾਣਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਗਵਈਆਂ ਦੀ ਇਹ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ ਮਨ ਭਾਉਂਦੀ ਵਿਧੀ ਹੈ। ਇਹ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀ **'appoggiatura'** ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਰਾਗ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੁਹਾਵਨਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਣਾਅ ਨੂੰ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰ ਤੇ ਪਰਤ ਕੇ ਘਟਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਵਾਪਸੀ ਦੁਆਰਾ ਇਸ ਘਾਟ ਦੀ ਭਾਵਨਾਂ ਨੂੰ ਮੁਕਾਇਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਡਰੋਨ

ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਪੂਰਨ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸੁਖਾਵਾਂ ਬਣਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਜੇਕਰ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸ਼ੋਕਮਈ ਜਾਂ ਕਰੁਣਾ ਪ੍ਰਧਾਨ ਬਣਾਉਣਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਇਸ ਤਣਾਓ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦੇਰ ਤਕ ਕਾਇਮ ਰਹਿਣ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਉਕਾ ਹੀ ਖਤਮ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ, ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਪਿੱਛੇ ਪਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੁਰ, ਸਮਸੁਰ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਹੀ ਮੁਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਬੇਚੈਨੀ ਜਾਂ ਅਸ਼ਾਂਤੀ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਭਾਵਨਾ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਸਗੋਂ ਹੋਰ ਤੀਖਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਅਸਰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾਮਈ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸੰਖੇਪ ਵਿਚ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰਖਦਿਆਂ ਮਿਲਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਇਕ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਜਾਂ ਘਟਾਉਣ ਲਈ ਅਜਿਹਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਿਛਲੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਜੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਪਿੱਛੇ ਪਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਕਿਸੇ ਜੋਰਦਾਰ ਸਮ-ਸੁਰਤਾ ਵਿਚ ਮੁਕਦੇ ਹੋਣ ਤਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੁਰਮੇਲ ਸ਼ਡਜ਼, ਮਧਿਅਮ ਜਾਂ ਪੰਚਮ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਹਨ ਜੋ ਡਰੋਨ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਜਾਂ ਅਗਲੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਅਗਵਾਈ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਆਗੂ ਸੁਰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਅੱਧਾ ਸੁਰ ਉੱਚੇ ਜਾਂ ਨੀਵੇਂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ 6 ਆਗੂ ਸੁਰ ਹਨ ਹਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਲਈ ਦੋ ਦੋ ਸੁਧ ਨਿਸ਼ਾਦ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਰਿਸ਼ਵ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਦੇ ਆਗੂ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਤੀਬਰ ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਸੈਵਤ ਪੰਚਮ ਦੇ ਆਗੂ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਅਤੇ ਤੀਬਰ ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਸ਼ੁਧ ਗੰਧਾਰ, ਮਧਿਅਮ ਦੇ ਆਗੂ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਯੂਰਪੀ ਸੰਗੀਤ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਆਗੂ ਸੁਰ ਸ਼ੁਧ ਨਿਸ਼ਾਦ ਦਾ ਅਗਲੇ ਸੁਰ ਤੇ ਜਾਣ ਲਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਆਰੋਹ ਅਵਰੋਹ ਦੋਹਾਂ ਗਤੀਆਂ ਦੇ ਆਗੂ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੁਭਾਅ ਇਸ ਦੇ ਸੁਰ ਭਾਵ ਵਿਚ ਉਚਿਤ ਤਬਦੀ-ਲੀਆਂ ਲਿਆਕੇ ਬਦਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਤਾਲ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਸੰਭਵ ਹੈ, ਜੋ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੁਰ ਭਾਵ ਅਤੇ ਲੈ ਦੇ ਵਾਧੇ ਕਰਕੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਪ੍ਰਤਿ ਦਿਨ ਦੇ ਜੀਵਨ ਤਜਰਬਿਆਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਦਾ ਭਾਵ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਡੇ ਮਨ ਨੂੰ ਸੰਤੁਲਿਤ ਤਜਰਬਿਆਂ ਜਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਗਟਾਓ, ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਖੇਤਰ ਨੂੰ

ਜਿਆਦਾ ਸਪਸ਼ਟ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਤਸ਼ਾਹ ਵਾਲੀਆਂ ਜਾ ਚਮਕਦਾਰ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਦਾ ਖਿਆਲ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਕੁਰੱਖਤ ਤੇ ਉੱਚੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਗੁਸੇ, ਅਤਿ ਸ਼ਕਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਦਾਸੀ ਵਾਲੀਆਂ ਅਤੇ ਦਬੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਸੋਕ, ਦੁਖਾਂਤ ਜਾਂ ਡਰ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਪਰੋਕਤ ਤਜਰਬੇ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ (Quality) ਕੁਦਰਤੀ ਤਬਦੀਲੀ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਤਜਰਬੇ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਤਾਲ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਥਿਰ ਅਤੇ ਚਿਰਕਾਲ ਤਕ ਠਹਿਰਨ ਵਾਲੇ ਸੁਰ ਸਾਨੂੰ ਸਥਿਤ ਤੇ ਠਹਿਰਾਉ ਵਾਲੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੇਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਤੇਜੀ ਨਾਲ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੀ ਅਵਾਜ਼ ਬੇਸਬਰੀ ਅਤੇ ਕਾਹਲੇਪਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਵਜ਼ਨੀ ਅਵਾਜ਼ ਯਤਨ ਦੀ ਸੂਚਕ ਹੈ। ਇਕ ਰੁਕੀ ਹੋਈ ਅਵਾਜ਼ ਸੰਕੋਚ ਸਰਮ ਅਤੇ ਸੰਤੁਲਿਤ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਚਾਲਿਤ ਅਵਾਜ ਖਿਆਲਾਂ ਦੀ ਸਪਸ਼ਟਤਾ, ਮੰਤਵ ਦੀ ਨਿਸਚਿੰਤਤਾ ਦੀ ਸੂਚਕ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਅਤੇ ਲੈ ਦੀ ਸੁਰਜੀ ਚੋਣ ਦੁਆਰਾ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪੱਕੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਤੇਜਿਤ ਭਾਵਕ ਤੇ ਤਰੰਗਿਤ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਕਿਸੇ ਦਰਜੇ ਤਕ ਅੱਪੜਣ ਵਾਲਾ ਸਾਧਨ ਬਣ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ "ਗਮਕ" ਆਖਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਨਿਸਚਿਤ ਵੰਨਗੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਹਰ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਅੰਗ ਹੈ।

ਹੁਣ ਤਕ ਅਸੀਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਤ ਜਾਂ ਵਰਤੀਂਦੇ ਸੁਹਜ ਸਿਧਾਤਾਂ ਜਾਂ ਹੋਰ ਯੁਕਤੀਆਂ ਤੇ ਢੰਗਾਂ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਨੂੰ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦਾ ਭੁਲੇਖਾ ਨਹੀਂ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਸੰਵੇਗ ਜਾਂ ਜਜ਼ਬੇ ਨੂੰ ਜੇਕਰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਸਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਣ ਦੀ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਗਵਈਏ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਨੰਗੇ ਜੋਸ਼ ਵਿਚ, ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਜਜ਼ਬਾ ਏਨੀ ਤੀਖਣਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਜਾਵੇ ਕਿ ਇਹ ਤਿਖੀ ਸਰੀਰਕ ਪੀੜਾ ਜਾਂ ਅਣਚਾਹੀ ਅੰਗ ਪੀੜਾ (Sensation) ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣ ਜਾਵੇ। ਅਜਿਹੇ ਹਲਾਤ ਵਿਚ ਜਜ਼ਬਾ ਅਸਹਿ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸਨੂੰ ਮਾਣਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਸੰਗੀਤ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਜਾਂ ਸੰਵੇਗਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਸਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਤੋਂ ਸੰਕੋਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਸੰਗੀਤ ਜੀਵਨ ਦੀ ਅੰਨ੍ਹੇਵਾਹ ਨਕਲ ਹੁੰਦਾ ਜਾਂ ਇਸ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਪਸ਼ੂ ਵਿਰਤੀਆਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਜਾਂ ਉਤੇਜਨਾ ਹੁੰਦਾ, ਤਾਂ ਇਸ ਨੇ ਉਹ ਆਨੰਦ ਨਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਹੁੰਦਾ ਜੋ ਇਹ ਅੱਜ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਸਨੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਚੰਗੇਰਾ ਅਤੇ ਉਤਮ ਬਣਾਇਆ

ਹੁੰਦਾ। ਕਿਸੇ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਸਮੇਂ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਗਟਾ ਦੁਆਰਾ ਇਹ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਮੂਲ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਕਾਬੂ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਗੱਲ ਧਿਆਨ-ਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਕਈ ਵਾਰੀ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਅਜਿਹੇ ਸਮੇਂ ਉਹ ਨਾ-ਮਾਤਰ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਜੜ੍ਹ ਅਤੇ ਅੰਨ੍ਹੀ ਨਕਲ ਹੈ—ਉਹ ਵੀ ਇਸਦੀ ਤੀਬਰ ਘੜੀਆਂ ਦੀ ਜੋ ਕਿ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਾਰਨ ਕਈ ਵਾਰੀ ਇਸਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਬੇਸੁਆਦਲੀ ਅਤੇ ਅਕਸਰ ਦੁਖਦਾਈ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਅਸਭਿਅ ਅਤੇ ਭੱਦਾ ਸੰਗੀਤ ਕੋਈ ਅਨੰਦ ਦੇਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਮਸਤੀ ਬਿਨਾ ਮੂੰਹ ਚਘਾਏ ਜਾਂ ਅੱਥਰੂਆਂ ਰਹਿਤ ਆਪਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਹੋਵੇ।

ਇਸ ਲਈ ਉਤਮ-ਸੰਗੀਤ, ਕੇਵਲ ਜਜ਼ਬੇ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਤੇ ਹੀ ਗੱਲ ਸਮਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕ ਰੂਪ ਨਾਲ ਮੇਲ ਕੇ ਇਸਦੀ ਜੜ੍ਹ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਜਿਤਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਪਦਾਰਥ ਰੂਪ ਨੂੰ ਇਕ ਆਦਰਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਜਾਂ ਰਾਗ ਦਾ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਜਿਹੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਹੈ। ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਇਹ ਸਾਧਾਰਨ ਜਜ਼ਬੇ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਵਿਚ ਇਸਦੀ ਕੋਈ ਹੋਂਦ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਰਾਗ ਦੀ ਰਸ ਸਮੱਸਿਆ ਇੰਨੀ ਉਲਝੀ ਹੋਈ ਜਾਪਦੀ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਜੋ ਲੋਕ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਤੀਖਣਤਾ ਦੇ ਅਭਿਲਾਸ਼ੀ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਸਹਿਨ ਤੋਂ ਪਰੇ, ਸੂਖਮ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋਵੇਗਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਜੋ ਕਿ ਸੰਗੀਤਕ ਕਲਾ-ਬਾਜ਼ੀਆਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਰਖਦੇ ਹਨ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਮੂਲ-ਹੀਨ ਕਲਾ ਜਾਪੇ ਤੇ ਕੇਵਲ ਇਕ ਸਮਾਂ-ਟਪਾਊ ਅਤੇ ਖ਼ੇਲ-ਕੂਦ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੀ ਲਗਦੀ ਹੋਵੇ। ਪਰੰਤੂ ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਅਜਿਹੇ ਲੋਕ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇਕ ਮਹਾਨ ਅਤੇ ਉਤਮ ਕਲਾ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਜਜ਼ਬੇ ਦੀ ਝਟਪਟੀ ਤਬਦੀਲੀ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਹੱਕ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਪਲ-ਛਿਨ ਪਿਛੋਂ ਗੀਤ ਦੀ ਰੌਂ ਬਦਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਯਾਦ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਬੜੀਆਂ ਸੋਚ ਸਮਝ ਕੇ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਗੀਤ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਗੀਤ ਦੀ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਨਾ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਅਮੇਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਯੁਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਪਲ ਸਹਿਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਦੀ ਆਗਿਆ ਜ਼ਰੂਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਇਕੋ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ ਇਸ ਸਪਤਕ ਦੇ ਵੀ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸੁਰ ਨੂੰ ਅਤੇ ਮੇਲ ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਨੂੰ ਸਾਰੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਮਿਲਿਆ ਰਹਿਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਪਤਕ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਜੇ ਜਜ਼ਬੇ ਦਾ ਰੌਂ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਵਾਲੀ

ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਤਕ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਇਵੇਂ ਹੀ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਨਤੀਜਾ ਹੋਰ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ। ਜਜ਼ਬੇ ਦੀ ਰੌ ਨੂੰ ਇੱਛਾ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਮ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਘਾਟ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕੁਝ ਹੋਰ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਵਸੀਲੇ ਇਸ ਪਾਸੇ ਹਨ ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਜਜ਼ਬੇ ਦੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਫ਼ਲਤਾ ਅਤੇ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ ਚਿਤਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣੀ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਨਾਲ ਮੂਡ ਜਾਂ ਬਿਰਤੀ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੁਢਲੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਨੂੰ ਬਦਲਨਾ ਪਵੇਗਾ। ਇਥੇ ਉਦਾਹਰਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਕਿ ਜੇਕਰ ਇਕੋ ਹੀ ਰਾਗ ਨੂੰ ਉਤਰੀ ਅਤੇ ਦੱਖਣੀ ਪੱਧਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਗਾਇਆ ਜਾਂ ਵਜਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਸ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅੰਤਕ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਭਿੰਨਤਾ ਦਾ ਕਾਰਨ ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਦੱਖਣੀ ਪੱਧਤੀ ਆਪਣੀ ਰਾਗ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਨੂੰ ਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉੱਤਰੀ ਪੱਧਤੀ ਵਿਚ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉੱਤਰੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਰਾਗ ਨੂੰ ਕੋਮਲ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਰੰਗ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਗੁਝੀ ਪਰ ਵਿਚਾਰਵਾਨ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਦੱਖਣੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਆਪਣੇ ਦਰੁਤ ਲੈ ਜਾਂ ਤਾਲਾਂ ਨਾਲ ਅਤੇ ਕਠਨ ਤੇ ਗਣਿਤਕ ਵਿਸਤਾਰ ਅਤੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਮੇਲ ਜੋਲ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਇਕ ਨੂੰ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿੱਤੇ ਬਿਨਾਂ ਯੰਤ੍ਰਿਕ ਜਾਂ ਮਸ਼ੀਨੀ ਅਤੇ ਬੁਧੀਵਾਨ ਜਤਨ ਦਾ ਇਕ ਵੱਡਾ ਮਾਮਲਾ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਸਿੱਟੇ ਤੇ ਅਸੀਂ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਅਸਲ ਵਿਚ ਉਸਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਰਾਗ ਕਿਉਂ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਵਾਤਮਕ ਪ੍ਰੇਰਨਾਂ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਲੰਮੇ ਪਰ ਅਵਸ਼ਕ ਚਰਚੇ ਦੇ ਅੰਤ ਤੇ ਲੈ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

8

ਸੰਗੀਤ ਰਚਨਾ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ

ਆਪਣੀ ਬਹੁਮੁਖ ਸੁੰਦਰਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਵਿਕਸਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸਾਮ-ਗਾਨ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕਰਕੇ, ਜਿਸ ਦੇ ਪੌੜੀ ਸੱਤ ਸਪਸ਼ਟ ਪੜਾ ਸਨ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਵਰਤ, ਛੰਦ, ਗੀਤ ਤੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹੋ ਗਏ। ਪ੍ਰਬੰਧ ਚਾਰ ਭਾਗਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਸਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਦਗਰਿਹ, ਮੇਲਾਪਕ, ਧਰੁਵ ਅਤੇ ਆਭੋਗ। ਪ੍ਰਬੰਧ ਰੂਪ, ਗਿਆਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਤਕ ਪ੍ਰਚਲਤ ਜਾਪਦੇ ਹਨ। ਕਿਉਂਕਿ ਸ੍ਰੀ ਜਯ ਦੇਵ ਦਾ ਪ੍ਰਸਿਧ ਗ੍ਰੰਥ ਗੀਤ-ਗੋਬਿੰਦ, ਜੋ ਪ੍ਰਬੰਧ ਰਚਨਾ ਹੈ, ਇਸੇ ਕਾਲ ਦਾ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ ਜਯ ਦੇਵ ਦੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਚਾਰ ਦੀ ਥਾਂ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਸਨ, ਧਰੁਵ ਅਤੇ ਆਭੋਗ। ਇਥੋਂ ਇਹ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਬੰਧ ਰੂਪ ਵੀ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਪੜਾ ਵਿਚ ਸੀ ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਥਾਂ ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ, ਕ੍ਰਿਤੀ ਅਤੇ ਭਜਨ ਆਦਿ ਨੇ ਲੈ ਲਈ। ਇਹ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਦਲੀਲਾਂ ਹਨ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ, ਕੁਝ ਹੋਰ ਰੂਪ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਤ ਸਨ, ਜੋ ਚਲਣ ਵਿਚ ਕੁਝ ਢਿੱਲੇ ਜਾਂ ਖੁਲ੍ਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਸ਼ਾਇਦ ਇਹੀ ਜਯ ਦੇਵ ਤੋਂ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਸਦੀਆਂ ਪਿਛੋਂ, ਕੁਝ ਗੜਬੜ ਜਾਂ ਅਸਪਸ਼ਟਤਾ ਦਾ ਕਾਰਨ ਸਨ; ਇਸ ਸੜ੍ਹਾਂਦ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪਹਿਲਾ ਵਿਅਕਤੀ ਰਾਜਾ ਮਾਨ (1486-1526)ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਧਰੁਪਦ ਦਾ ਆਵਿਸ਼ਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂ ਇਸਨੂੰ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਦਿਤੀ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅੱਜ ਤੱਕ ਵੀ ਸਨਮਾਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਪਿਛੋਂ ਜਾਕੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਸਵਾਮੀ ਹਰੀ ਦਾਸ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸ਼ਿਸ਼ ਤਾਨਸੈਨ ਜਿਹੇ ਮਹਾਨ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਹੱਥੋਂ ਬਲਵਾਨ ਹੋਈ ਅਤੇ ਅਕਬਰ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਇਸਨੇ ਜੱਸ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ।

ਧਰੁਪਦ – ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ, ਇਹ ਨੇਮਪਾਲ ਰੂਪ (ਸ਼ੈਲੀ) ਹੈ। ਕਿਸੇ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਪਰਪਕ,ਜਾਂ ਨੇਮਪਾਲ, ਨਾਂ ਦੇਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਸਦਾ ਨਿਯਮਾਂ ਤੇ

ਖੜਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਸੋ ਇਹ ਗੁਣ ਧਰੁਪਦ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰ ਦਿਤੀ ਗਈ ਸੀ ਕਿ ਧਰੁਪਦ ਦੀ ਬਰਤ ਜਾਂ ਗਾਇਕੀ ਵਿਚ ਕੋਈ ਬੇਲੋੜੀ ਸੱਜ ਧਜ ਜਾਂ ਖਟਕੇ ਆਦਿ ਨਹੀਂ ਵਰਤੇ ਜਾਣਗੇ ਅਤੇ ਇਹ ਨਿਸਚਿਤ ਯੋਜਨਾ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਵਧੇਗਾ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ ਦੋਹਾਂ ਨਿਯਮਾਂ, ਲੈ ਬਧ ਗੀਤ ਅਤੇ ਨਿਸਚਿਤ ਦਰਜਿਆਂ ਦੀ ਕਿਰਿਆ, ਦੀ ਸਹੀ ਪਾਲਨਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸਿਧਾਂਤ ਅਲਾਪ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਨ ਵਿਚ ਗੀਤ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਗਾਏ ਜਾਣੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਅਲਾਪ ਗਾਣੇ ਦੀ ਅਗਵਾਨੀ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਅਲਾਪ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਵਿਚ ਨ ਹੋ ਕੇ ਲੈ ਦੀ ਬਰਤ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਨਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਰਾਗ ਦੀਆਂ ਖੂਬੀਆਂ ਤੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਵਿਧਾਨ ਨਾਲ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਅਲਾਪ ਦੀ ਅਗਵਾਨੀ ਗਾਇਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤੋਂ, ਉਦਗ੍ਰਹਿ ਜਾਂ ਮੇਲਾਪਕ ਪੱਧਰਾਂ ਨਾਲ ਟਾਕਰਾ ਸੀ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਗੀਤ ਗੋਬਿੰਦ ਦੇ ਪ੍ਰਬੰਧਾਂ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਹ ਉਦੋਂ ਇੰਨੇ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹੋਣਗੇ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੀ ਨਾ ਸਮਝੀ ਗਈ ਹੋਵੇ।

ਆਪਣੇ ਅਸਲੀ ਨੁਕਤੇ ਵਲ ਜਾਂਦਿਆਂ, ਧਰੁਪਦ ਗਾਇਕ ਪਹਿਲਾਂ ਅਲਾਪ ਗਾ ਕੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ. ਰਾਗ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਗਲਾ ਕਦਮ ਚੀਜ਼ ਜਾਂ ਗੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਨੂੰ ਵਿਲੰਬਿਤ ਲੈ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਾਵਿ ਰਚਨਾ ਦਾ ਲੰਮਾ ਜਾਂ ਛੋਟਾ ਹੋਣਾ ਕਈ ਵਾਰੀ ਤਾਲ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਕ੍ਰਮ ਕਿਸੇ ਪੜਾ ਤੇ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਆਗਿਆ ਨਹੀਂ ਦੇਂਦਾ। ਰਚਨਾ ਦੇ ਕਾਵਿ ਸ਼ਬਦ, ਤਾਲ ਦੇ ਢਾਂਚੇ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਢਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜੋ ਸਿਧਾਂਤਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ੁਧ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਛੇਤੀ ਨੀਰਸ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਕੇਵਲ ਕੁਝ ਕੁ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੇ ਮੌਕੇ ਉਦੋਂ ਮਿਲਦੇ ਜਦੋਂ ਦੁਗਣ, ਤਿਗੁਣ, ਚੌਗੁਣ ਆਦਿ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਸਥਾਈ ਦੀ ਲਾਈਨ ਤੇ ਪਰਤ ਕੇ ਆਇਆ ਜਾਂਦਾ। ਇਹੋ ਜਿਹੀਆਂ ਲੈ ਦੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਜਾਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਲਈ ਬੜੀ ਯੋਗਤਾ ਅਤੇ ਲੈ ਗਿਆਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਧਰੁਪਦ ਸ਼ੈਲੀ ਲਈ ਬੜੀ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਅਤੇ ਮਰਦਾਂਵੀਂ ਅਵਾਜ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਜੋ ਉਪਰੋਕਤ ਲੈ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਆਪਣੇ ਗੁਣਾ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਣ ਦੇ ਯੋਗ ਹੋਵੇ।

ਪੁਰਾਣੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ ਦੇ ਚਾਰ ਕਾਵਿ ਭਾਗ ਜਾਂ ਅੰਗ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਪਰ ਅੱਜਕਲ ਇਸ ਦੇ ਦੋ ਹੀ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਦੇ ਕਦੇ ਇਹ ਵੀ ਚਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅੰਗਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਸਥਾਈ, ਅੰਤਰਾ, ਆਭੋਗ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਹਨ।

ਸਥਾਈ ਵਿਚ ਮੁੱਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਮੁਹਾਵਰਾ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਰਾਗ ਦੇ ਵਾਦੀ ਜਾਂ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਦੇ ਦੁਆਲੇ ਹੀ ਘੁੰਮਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਆਰੰਭਕ ਸ਼ਡਜ ਤੇ ਪਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਦੂਜੇ ਭਾਗ ਜਾਂ ਅੰਤਰੇ ਵਿਚ, ਮਧ ਸਪਤਕ ਖਾਸ ਕਰ ਉਪਰਲੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਉਪਰੰਤ ਸੰਗੀਤਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਜਾਂ ਵਾਕ ਦਾ ਝੁਕਾ ਤਾਰ ਸਪਤਕ ਵੱਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤ ਮਧ ਸ਼ਡਜ ਤੇ ਆ ਕੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਤੀਜਾ ਜਾਂ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਗ ਆਮ ਕਰਕੇ ਦੂਜੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਪਰਲੇ ਜਾਂ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ਼ ਵਲ ਵਧਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਰਾਗ ਦਾ ਸਿਧਾ ਜਾਂ ਸਰਲ ਰੂਪ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ ਸਗੋਂ ਕਲਾਤਮਿਕ ਛੋਰਾਂ ਨਾਲ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਰਾਗ ਅੱਗੇ ਪਿਛੇ ਝੂਲਦਾ ਹੈ ਇਸ ਭਾਗ ਵਿਚ ਵੀ ਸੁਰ ਇਕ ਸਪਤਕ ਤੋਂ ਉਪਰ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦੇ ਅਤੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਜਾਂ ਡਰੋਨ ਦੇ ਹੋਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਸਮਾਪਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਅਭੋਗ ਜਾਂ ਧਰੁਪਦ ਦੇ ਚੌਥੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਤਿੰਨਾਂ ਸਥਾਨਾਂ ਜਾਂ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿੰਨੀ ਵੀ ਉਚਾਈ ਤੱਕ ਉਹ ਸਹੂਲਤ ਨਾਲ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਉਥੋਂ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਅੱਜਕਲ੍ਹ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ ਦੇ ਕੇਵਲ ਦੋ ਹੀ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਭਾਗ ਜਾਂ ਅੰਤਰੇ ਵਿਚ ਗਾਇਕ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਪੂਰਾ ਜਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਰਹਿੰਦੇ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਵੀ ਇਸ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਦਿਖਾਉਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਆਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਧਰੁਪਦ ਦਾ ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ਾ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਥਮ ਸਥਾਨ ਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਵਿਮਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਧਰੁਪਦ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁਖ ਟ੍ਰਾਂਸ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਦੋ ਨਿਯਮਾਂ—ਤਾਲਮਈ ਪ੍ਰਗਤੀ ਅਤੇ ਨਿਸਚਿਤ ਮਾਤਰਿਆਂ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਸੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰ ਦਾ ਇਹ ਲਗਾਤਾਰ ਜਤਨ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਿੱਧੇ ਸਰਲ ਢੰਗ ਨਾਲ, ਬਿਨਾ ਬਹੁਤੇ ਖਟਕੇ, ਕਣ ਮੁਰਕੀਆਂ ਆਦਿ ਸਜਾਵਟਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਤੋਂ ਵੱਡੇ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਧਰੁਪਦ ਰਾਗ ਦੀ ਸ਼ੁਧਤਾ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਥਿਰ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਬੇਲਾਗ ਅਤੇ ਸ਼ੁਧ ਗਾਇਨ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਇਕ ਪਰਪੱਕ

ਜਾਂ ਨੇਪਾਲ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਨਾਂ ਦੇਣਾ ਢੁੱਕਦਾ ਹੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਇਸਨੂੰ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ (successive genrations) ਬੜਾ ਆਦਰ ਦਿੰਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ।

ਧਰੁਪਦ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਵੱਡੇ ਔਗੁਣ ਜਾਂ ਦੋਸ਼ ਇਸ ਅਕੇਵੇਂ ਭਰੀ ਇਕਸਾਰਤਾ ਜਾਂ ਸੰਗੀਤਕ ਸਜ ਧੱਜ (ਨਜ਼ਾਕਤ) ਤੋਂ ਵਾਂਝਿਆ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਤਾਨ, ਖਟਕੇ, ਮੁਰਕੀਆਂ magical facts ਆਦਿ ਸਜਾਵਨ ਤੋਂ ਪਰਹੇਜ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਛੋਟੀ ਧਰੁਪਦ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਦੁਹਰਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀ ਸੰਗੀਤਕ ਚਮਤਕਾਰ ਜਾਂ ਕਰਤਵ ਜਿਹਾ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਲ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਜਾਂ ਲੈਕਾਰੀਆਂ ਵੀ ਸੁਰ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਤੇ ਭਾਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਲੈਕਾਰੀਆਂ ਭਾਵੇਂ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਤੇ ਮਰਦਾਵੇਂ ਅੰਗ ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ, ਤਦ ਵੀ ਇਹ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਥੋੜ੍ਹੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਅਕਾ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਧੀਰਜ ਖਤਮ ਕਰ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਹੋਰੀ—ਜੋ ਧਮਾਰ ਤਾਲ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਧਮਾਰ ਹੀ ਕਹਾਉਣ ਲਗ ਪਈ ਹੈ। ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਦੀ ਇਕ ਹੋਰ ਕਿਸਮ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ ਵੀ ਬਣਤਰ ਤੇ ਚਲਣ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀ ਜੁਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸ੍ਰੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀਆਂ ਬਾਲ ਲੀਲ੍ਹਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਇਕ ਹੋਰ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ (ਸ਼ੈਲੀ) ਤਰਾਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਅਲਾਪ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨੋਮ ਤੋਮ ਆਦਿ। ਤਰਾਨਾ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਹੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਕਾਵਿ ਪੱਖ ਜਾਂ ਸਾਹਿਤਕ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਇਸ ਦਾ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਹ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਸੰਗੀਤਕ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਆਦਰਸ਼ਕ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ। ਧਰੁਪਦ ਵਿਚ ਅਲਾਪ ਕੇਵਲ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਹ ਵੀ ਧੀਮੀ ਲੈ ਵਿਚ ਤੇ ਕੋਈ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਸਮੇਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਤਰਾਨਾ ਅਜਿਹੇ ਅਲਾਪਾਂ ਦਾ ਇਕ ਸੋਧਿਆ ਤੇ ਉਤਮ ਰੂਪ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਇਕ 'ਚੀਜ਼' ਜਾਂ ਗੀਤ ਦਾ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸੁਰ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਕਿਉਂਕਿ ਤਰਾਨਾ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸਨੂੰ ਗਾਉਣ ਲਈ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸਮਝ ਅਤੇ ਯੋਗਤਾ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲੈਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਤੇਜ਼ ਲੈ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਕਲਾਕਾਰ ਵਿਚ ਲੈ ਦੀ ਗੁੰਝਲ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਉਪਜ ਸ਼ਕਤੀ ਲੈ ਅਤੇ ਸੁਰ ਦੋਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ, ਮਜ਼ਬੂਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਰਾਨੇ ਵਿਚ ਧਰੁਪਦ ਤੇ ਵਿਲੰਬਿਤ ਅਲਾਪ, ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਰਾਗਾਤਮਕ ਢਾਂਚਿਆਂ

ਵਿਚ ਗੁੰਦ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਤਾਨਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਬੋਲ ਤਾਨਾਂ ਲਈ ਨਮੂਨੇ ਦੀਆਂ ਕੜੀਆਂ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਕਿ ਰਾਗ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸੁਰ ਅਤੇ ਵਿਅੰਜਨਾ ਦੇ ਪੂਰੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਨਮੂਨੇ ਦੀਆਂ ਕੜੀਆਂ ਕੁਦਰਤੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਰਾਗ ਦਿਆਂ ਸਭੇ ਸੁਹਜਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਾਇਮ ਰਖਦੀਆਂ ਹਨ। ਦੂਜੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਜੋ ਕੇਵਲ ਰਾਗ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਦੀਆਂ ਗਣਿਤ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਕੀਤੀਆਂ ਅਦਲਾ ਬਦਲੀਆਂ ਹੀ ਹਨ, ਅਜਿਹੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਅਤੇ ਗੁਣਾਂ ਤੋਂ ਵਾਂਝਿਆ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਗਾਇਕ ਕੋਲ ਹਰ ਰਾਗ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਾਲੇ ਵਧੀਆ ਤਰਾਨਿਆਂ ਦਾ ਭੰਡਾਰ ਜ਼ਰੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਰਾਨਾ, ਤਾਨਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰ ਬੋਲ-ਤਾਨਾਂ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਦੀ ਮੁੱਖ ਭੂਮਿਕਾ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਸਵਰਾਂ ਅਤੇ ਵਿਅੰਜਨਾਂ ਦੀ ਪੂਰੀ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਅਵਾਜ਼ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਵਿਚ ਵੀ ਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿਛੇ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁਕਿਆ ਹੈ।

ਠੁਮਰੀ ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਸੁਆਦਲਾ ਰੂਪ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਬਹੁ-ਗਿਣਤੀ ਗੀਤ ਵੀ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਪਤਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮੁਢਲੇ 9 ਸਮਸੁਰ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਠੁਮਰੀ ਵਿਚ ਆਮ ਕਰਕੇ ਅਜਿਹੇ ਰਾਗ ਖ਼ਮਾਜ, ਕਾਠੀ, ਮਾਂਡ, ਪੀਲੂ ਜਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਉਤਪਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਹੋਰ ਰਾਗ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕਿਧੇ ਸ਼ੁਧ ਰਾਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਹ ਘੱਟ ਹੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਦੋ ਜਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸਮਿਸ਼ਰਣ ਜਾਂ ਜਿੱਲਾਹ (Jillah) ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੁਢ ਕਿਸੇ ਉਪਰੋਕਤ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਿਹਾਗ ਅਤੇ ਕੇਦਾਰ ਆਦਿ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਕੁਝ ਠੁਮਰੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਵੀ ਪੁਰਸ਼, ਗੰਭੀਰ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੇ ਜਾਂ ਕਰੁਣਾਮਈ ਅਤੇ ਉਦਾਸੀ ਵਾਲੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਸੇ ਲਈ ਦਰਬਾਰੀ, ਮਲ੍ਹਾਰ, ਹਿੰਡੋਲ ਜਾਂ ਭੈਰਵ, ਟੋਡੀ, ਮਾਰਵਾ ਅਤੇ ਸ਼੍ਰੀ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਠੁਮਰੀਆਂ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀਆਂ। ਭੈਰਵੀ ਅਤੇ ਪੀਲੂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਰਾਗ ਵਿਚ ਠੁਮਰੀ ਗਾਉਣ ਸਮੇਂ ਕੋਮਲ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਭੈਰਵੀ ਵਿਚ ਕੋਮਲ ਰਿਸ਼ਵ ਨੂੰ ਹਲਕੇ ਜਿਹੇ ਲੰਘਣ ਦਾ ਝੁਕਾਉ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਸਿਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਠੁਮਰੀ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਪਤਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ 9 ਸੁਰਮੇਲ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰਿਆ ਅਤੇ ਰੌਸ਼ਨ ਹੋਣਾ ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ। ਆਮ ਕਰਕੇ ਠੁਮਰੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਪਿਆਰ ਆਦਿ ਹੀ ਵਰਨਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਠੁਮਰੀ ਸਦਾ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਤਾਲ ਵਿਚ ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ 16 ਜਾਂ 8 ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਦਾ ਹੁੰਦਾ

ਹੈ। ਠੁਮਰੀ ਨਾਲ ਰਦਲੀਆਂ ਮਿਲਦੀਆਂ ਕੁਝ ਹੋਰ ਰਤਨਾਵਾਂ ਵੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ, ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਛੋਟੇ ਤਾਲਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਾਦਰਾ, ਕਹਿਰਵਾ, ਰੇਖਤਾ ਜਾਂ ਗਜ਼ਲ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਂਵਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਭਾਵੇਂ ਠੁਮਰੀ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ ਵੀ ਇਸਦਾ ਪੱਧਰ ਏਨਾ ਉਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ।

ਅਸਲੀ ਠੁਮਰੀ ਵਿਲੰਬਿਤ ਲੈ ਵਿਚ ਹੀ ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਲੈ ਦੇ ਅਕੇਵੇਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਲਈ ਕਦੇ ਕਦੇ ਲੈ ਨੂੰ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਲਈ ਦੂਣੀ ਵੀ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਦੇ ਕਿਸੇ ਤਾਨ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਸਮਾਪਤੀ ਸਮੇਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫੇਰ ਪਹਿਲੀ ਵਿਲੰਬਿਤ ਲੈ ਤੇ ਪਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਠੁਮਰੀ ਗਾਉਣ ਦੀ ਸਾਰੀ ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਕਲਾ, ਇਕ ਸੁਰ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਸੁਰ ਤੇ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ ਜਾਣ ਵਿਚ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੇਲੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਪਿਛਲੇਰੇ ਘੱਟ ਸਮਸੁਰ ਨੂੰ ਲ਼ਮਕਾਉਣ ਵਿਚ ਹੈ।

ਮੀਂਡ ਠੁਮਰੀ ਗਾਇਕਾਂ ਦਾ ਮਨ ਭਾਉਂਦਾ ਗਹਿਣਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਹਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦੇਣਾ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੀਂਡ ਦੁਆਰਾ ਰਾਗ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਘੱਟ ਮਹੱਤਵ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਪਿਛੇ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਮੀਂਡ ਦੁਆਰਾ ਕੁਝ ਕੁ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਭੰਗ ਕਰਕੇ ਜਾਂ ਪਿਛੇ ਪਾ ਕੇ ਬੇਚੈਨੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਉਦੋਂ ਹੀ ਮੁਕਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੁਰ ਤੇ, ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸ਼ੜਜ ਤੇ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਦੂਜੇ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਤੇ ਪਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਠੁਮਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗੂਹੜਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਠੁਮਰੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਰਅਸਲ ਭਾਵਕ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਪਤਕ ਸਾਦੇ ਅਤੇ ਸਰਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਤਾਂ ਫੇਰ ਇਸ ਨੂੰ ਭਾਵਕ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲੇ ਕਿਹੜੇ ਤੱਤ ਹਨ ? ਇਹ ਹਰ ਸੁਰ ਦੇ ਸੁਹਜ ਪੱਖ ਨੂੰ, ਕਾਵਿ ਸ਼ੈਲੀ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਅਨੁਸਾਰ, ਜਾਂ ਤਾਂ ਸਮਿਲਤ ਕਰਨ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਮਤਭੇਦ ਜਾਂ ਟਾਕਰਾ ਕਰਕੇ, ਜਾਂ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ, ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਠੁਮਰੀ ਵਿਚ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਵਿਚ ਜੜ੍ਹਾਂ ਰਖਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਸੁਹਜ ਕਿਰਿਆ ਜਾਗਰਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਰਮਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਠੁਮਰੀ ਰੂਪ ਤੇ ਸਪਤਕ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਸਧਾਰਨ ਜਿਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਦ ਵੀ ਗਾਉਣ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਇਹ ਬੜੀ ਯੋਗਤਾ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਇਕ ਨਾਜ਼ੁਕ ਜਿਹਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਹ ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਕਲਾਸਕੀ-ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਉਤਮ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਮਿਲਣ ਦਾ ਪੜਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਥੋੜੇ

ਜਿਹੇ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸੀਮਤ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਇਹ ਵਿਕਸਤ ਜਾਂ ਸਭਿਅ ਭਾਈਚਾਰੇ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਪ੍ਰਿਯ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤਕ ਰਚਨਾ ਦੀ ਅਗਲੀ ਸ਼ੈਲੀ ਟੱਪਾ ਹੈ। ਇਹ ਵੀ ਠੁਮਰੀ ਵਾਲੇ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦਾ ਖੇਤਰ ਵੀ ਸੀਮਤ ਹੀ ਹੈ। ਟੱਪੇ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਬੜ੍ਹਤ ਧੀਮੀ ਜਾਂ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਹ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਜਾਂ ਫਾਰਸੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਹੀ ਇਹ ਅਲੰਕਾਰ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਹਰ ਅਵਰਧ ਪਿਛੋਂ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਰਾਗ ਨੂੰ ਮੀਂਡ ਦੁਆਰਾ ਨਾ ਖੜਾ ਕਰਕੇ ਲੰਮੀਆਂ ਤੇ ਉਲਟ ਪੁਲਟ ਤਾਨਾਂ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ ਮੀਂਡ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਟੱਪੇ ਵਿਚ ਕਦੇ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਬਾਜ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਮੁਰਕੀਆਂ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਹੋਰ ਵੰਨਗੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਖਟਕੇ, ਗਿਟਕਰੀ, ਜ਼ਮਜ਼ਮਾ, ਸੰਤਾ, ਅੰਤਾ ਆਦਿ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਮੁਰਕੀਆਂ ਟੱਪਾ ਗਾਇਨ ਦੀ ਵਿਸੇਸ਼ਤਾ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਜ਼ੁਕ ਤਾਨਾਂ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਟੱਪੇ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਜਾਂ ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਬਾਰੇ ਇਹ ਗੱਲ ਧਿਆਨ ਰਖਣ ਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਤਾਨ ਸਧਾਰਨ ਹੈ ਜਾਂ ਅਲੰਕਾਰਿਕ, ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਜੋੜ, ਇਕ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਕ ਦਰਜਾ ਬ-ਦਰਜਾ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੀ ਲੜੀ ਨੂੰ ਟੁੱਟਣ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਰਾਗਾਤਮਕ ਜਾਂ ਅਲੰਕਾਰਿਕ ਤਾਨ ਸਮ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਕ ਪੂਰੇ ਅਵਰਤ ਦੇ ਚੱਕਰ ਵਿਚ ਘੁੰਮਦੀ ਹੈ। ਅਗਲੀ ਤਾਨ ਅਗਲੇ ਚੱਕਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਟੱਪੇ ਦਾ ਚੱਕਰ ਪੂਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਟੱਪੇ ਦਾ ਅਰਥ ਪੜਾ ਰਾਹ ਜਾਂਦਿਆਂ ਆਰਾਮ ਸਥਾਨ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਟੱਪੇ ਵਿਚ ਅਜਿਹੇ ਚਾਰ ਸਥਾਨ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਨਾਮ ਟੱਪਾ ਪੈ ਗਿਆ ਹੈ।

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸ਼ੈਲੀ 'ਖਿਆਲ' ਵੱਲ ਆਉਂਦੇ ਹਾਂ, ਜਿਸਨੇ ਪਿਛਲੇ ਦੋ ਸੌ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਉਤਮ ਸੰਗੀਤਕ ਦਿਮਾਗਾਂ ਨੂੰ ਜਕੜ ਰਖਿਆ ਹੈ। ਖਿਆਲ ਕਈ ਤਾਲਾਂ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਤਿਲਵਾੜਾ, ਝੂਮਰਾ, ਧੀਮਾ, ਤੀਨ-ਤਾਲ, ਆੜਾ ਚੌਤਾਲ, ਏਕ-ਤਾਲ, ਝਪ ਤਾਲ ਆਦਿ। ਖਿਆਲ ਦੇ ਦੋ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ, ਵਿਲੰਬਤ ਜਾਂ ਬੜਾ ਖਿਆਲ ਅਤੇ ਦਰੁਤ ਜਾਂ ਛੋਟਾ ਖਿਆਲ। ਭਾਵੇਂ ਕੋਈ ਵੀ ਵਰਗ ਹੋਵੇ ਗੀਤ ਦੇ ਦੋ ਅੰਗ ਜਾਂ ਭਾਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਅੰਤਰਾ।

ਵਿਲੰਬਿਤ ਖਿਆਲਾਂ ਵਿਚ ਲੰਮੇ ਤਾਲਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਠਹਿਰੀ ਹੋਈ ਲੈ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਧਰੁਪਦ ਤੋਂ ਲਏ ਗਏ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ। ਖਿਆਲਾਂ ਦੀ, ਵਿਲੰਬਿਤ ਠਹਿਰੀ ਹੋਈ ਅਤੇ ਪਰਪੱਕ ਬੜ੍ਹਤ

ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸ਼ਾਂਤੀ ਅਤੇ ਵਜ਼ਨ ਰਖਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਦੇਂਦੀ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਧਰੁਪਦ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਵਾਰ ਸਥਾਈ ਗਾਉਣ ਪਿਛੋਂ ਅੰਤਰੇ ਨੂੰ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾ ਕਿ ਸਰੋਤੇ ਨੂੰ ਕਾਵਿ ਰਚਨਾ ਸਮਝਣ ਲਈ ਔਕੜ ਨ ਆਵੇ। ਤਦ ਸਥਾਈ ਤੇ ਪਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਵਾਕ ਦੇ ਅੰਤ ਤੋਂ ਜੋ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸਮ ਤੇ ਮੁਕਦਾ ਹੈ, ਅਲਾਪ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਅਲਾਪ ਛੋਟੇ ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਦੋ ਜਾਂ ਤਿੰਨ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਰਾਗ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ (ਵਾਦੀ ਸੁਰ) ਜਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਤੇ ਸੰਵਾਦੀ ਦੇ ਦੁਆਲੇ ਘੁੰਮਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਅਲਾਪ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਸੁਰ ਦਾ ਵਾਧਾ ਕਰਕੇ ਦੂਜਾ ਅਲਾਪ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਜੋੜਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਨਵਾਂ ਸੁਰ ਅਗਲੇਰਾ ਜਾਂ ਪਿਛਲੇਰਾ ਸੁਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਲਾਪ ਦੇ ਆਰੋਹ ਜਾਂ ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਤਿੰਨ ਅਲਾਪਾਂ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਚੌਥੀ ਥਾਂ ਤੇ ਸਥਾਈ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਲਾਈਨ ਦੁਹਰਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਸਮ ਤੇ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹੋ ਅਵਰਤਨ ਦੇ ਚੱਕਰ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਤਦ ਅਲਾਪ ਲੰਮੇਰੇ ਹੋਣਾ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਕ ਅਵਰਤਣ ਤੋਂ ਵਧ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਰੰਭ ਦਾ ਸਥਾਨ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਨਿਸਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਾਪਤੀ ਦਾ ਵੀ, ਤਾਂ ਕਿ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਮ ਤੇ ਪਰਤਿਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਅਜਿਹੇ ਅਲਾਪਾਂ ਵਿਚ ਮੀਂਡ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਖੁਲ੍ਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਧਾਰਨ ਅਰੋਹ ਅਤੇ ਅਵਰੋਹ ਕ੍ਰਮ ਦੇ ਅਲਾਪਾਂ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਸਤਰਤ ਅਤੇ ਵਕ੍ਰ ਅਲਾਪਾਂ ਦਾ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਅਲਾਪਾਂ ਦੀ ਲੈ ਦੁਗਣੀ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਸਧਾਰਨ ਤਾਨਾਂ ਦਾ ਜਨਮ ਹੋਵੇ। ਜਦੋਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤਾਨਾਂ ਗਾ ਲਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਇਕ ਵਾਰੀ ਫੇਰ ਸਥਾਈ ਤੇ ਪਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਬੜ੍ਹਤ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਚੱਕਰ (ਚਰਨ) ਸਮਾਪਤ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ।

ਤਦ ਅੰਤਰਾ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਥਾਈ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਅਲਾਪ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਅੰਤਰ ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਲਾਪ ਦੂਜੇ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜੇ ਵਾਦੀ ਸੁਰ ਨੇੜੇ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਉਸ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ, ਪਾਠਕ ਦੇ ਧਿਆਨ, ਖਿਆਲ ਦੇ ਅੰਤਰੇ ਅਤੇ ਨੋਮ-ਤੋਮ ਦੇ ਆਲਾਪਾਂ ਵਿਚਲੀ ਨੇੜਤਾ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰੇਗੀ —ਜੋ ਧਰੁਪਦ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਲਾਪਾਂ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਇਕ ਵਾਰ ਫੇਰ ਸਥਾਈ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਲਾਈਨ ਤੇ ਪਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਾਰੀ ਅਲਾਪ ਨੂੰ ਇਕਹਿਰੀ ਸਵਰ ਧੁਨੀ ਦੇ ਵਿਸਤਾਰ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਲਗਾਤਾਰ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਵਰ (Vowel) ਧੁਨੀਆ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਆਏ ਮੁਕਤਿਆਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਹੋਰ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਕਰ ਦੇਂਦੀਆਂ

ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਅਲਾਪਾਂ ਨੂੰ ਬੋਲ ਅਲਾਪ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਬੋਲ ਅਲਾਪਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਨਿੱਕੀਆਂ ਨਿੱਕੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਜੋੜ ਦਿੱਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਹ ਲੰਮੇਰੀਆਂ ਅਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਸਤਰਿਤ ਬਣ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਅਲਾਪ ਮੁੱਕ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਥਾਨ ਪੂਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਾਨਾਂ ਲੈ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਹੁਣ ਤੀਜਾ ਪੜਾ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਖੁਲ੍ਹ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਤਾਨਾਂ ਵੀ ਲੈ ਦੀ ਗਤੀ ਵਿਚ ਅਲਾਪ ਵਾਲੇ ਕ੍ਰਮ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਤਾਨਾਂ ਵਿਚ ਰਾਗ ਦੇ ਹਰ ਨਵੇਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਅਤੇ ਹਰ ਮਾਤਰੇ ਲਗਾਤਾਰ ਦੌੜ ਚਲਦੀ ਹੈ—ਅਤੇ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਮੇਲ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਕਾਇਮ ਰਖਣ ਵਿਚ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੇਲ ਹੀ ਗੀਤ ਦੇ ਵਜ਼ਨ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਤਾਨਾਂ ਦੇ ਅਕੇਵੇਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰੀ ਕਲਾਕਾਰ, ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ, ਸ਼ਡਜ, ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਆਦਿ ਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦੇਰ ਰੁਕਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੁਰਾਂ ਤੇ ਅਪੜਣ ਲਈ ਪੂਰਨ ਸੱਤ ਅਤੇ ਤੀਬਰ ਚੌਥੇ ਮੁਖ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਕਸਰ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਹੋਰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਤਾਨਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੋਰ ਗੂਹੜਾ ਕਰਨ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਗਮਕ ਅਤੇ ਮੀਂਡ ਨੂੰ ਮੇਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਪੂਰੇ ਸਪਤਕ ਜਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਫੈਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸਰੋਤੇ ਨੂੰ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਲਈ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਵਧਦੀ ਲੈ ਤੋਂ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦਿਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਡਜ, ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸ਼ਡਜ ਨੂੰ ਦੇਰ ਤਕ ਕਾਇਮ ਰਖਣ ਨਾਲ ਇਹ ਹੋਰ ਮੰਤਵ ਵੀ ਪੂਰਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗਾਇਕ ਨੂੰ ਭਾਵਨਾ ਜਾਂ ਸੁਰ ਦੀ ਸ਼ੁਧਤਾ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਸੁਰ ਸਮੂਹਾ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਲਈ ਵੀ ਸਮਾਂ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਚੌਥੇ ਅਤੇ ਅੰਤਮ ਪੜਾ ਤੇ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ, ਬੋਲ ਤਾਨਾਂ (ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸਤਰਿਤ ਰੂਪ ਵੀ) ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਤਾਨਾਂ ਵਿਚ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋਹਾਂ ਵਰਗਾਂ ਦਾ ਸਮਿਸ਼ਰਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਚੌਗੁਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਗਾਇਕ ਤਿੰਨਾਂ ਸਥਾਨਾਂ ਵਿਚ ਯੋਗਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਘੁੰਮਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਤਿਆਰੀ ਅਤੇ ਲੈ ਤੇ ਕਾਬੂ ਦਾ ਵਿਖਾਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਦੂਜੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦਰੁਤ ਜਾਂ ਛੋਟੇ ਖਿਆਲਾਂ ਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮੱਧ ਲੈ ਤਿੰਨ ਤਾਲ ਵਿਚ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲਾਂ ਮਧ ਲੈ ਵਿਚ ਤੇ ਪਿਛੋਂ ਦਰੁਤ ਜਾਂ ਤੇਜ਼ ਲੈ ਵਿਚ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਖਿਆਲਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਠੁਮਰੀ ਵਾਂਗ ਸੁਗਮ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਮ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਇਉਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਲੈ ਦੇ ਇਕ ਮਾਤਰੇ ਵਿਚ ਇਕ ਕਾਵਿ ਮਾਤਰਾ ਜਾਂ

ਇਸ ਦੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਵੰਡਾਂ ਆ ਜਾਣ। ਇਸ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਖਿਆਲਾਂ ਵਿਚ ਲੰਮੇਰੇ ਅਲਾਪ, ਵਿਲੰਬਿਤ ਤਾਨਾਂ ਅਤੇ ਮੀਂਡ ਆਦਿ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਅਜਿਹੇ ਛੋਟੇ ਖਿਆਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਬੜੇ ਖਿਆਲਾਂ ਦੇ ਤੀਜੇ ਜਾਂ ਚੌਥੇ ਪੜਾ ਦੀਆਂ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਦੀ ਹੀ ਨਕਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਮ ਕਰਕੇ ਵਿਲੰਬਿਤ ਖਿਆਲ ਵਿਚ ਪਹਿਲੇ ਦੋ ਪੜਾਵਾਂ ਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੀਜਾ ਅਤੇ ਚੋਥਾ ਪੜਾ ਛੋਟੇ ਜਾਂ ਦਰੁਤ ਖਿਆਲ ਲਈ ਛੱਡ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤੀਜਾ ਪੜਾ ਤੇਜ ਲੈ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਲੰਬਿਤ ਜਾਂ ਗੰਭੀਰ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀ ਗੱਲ ਕੁਝ ਉਪਰੀ ਜਿਹੀ ਵੀ ਲਗਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵਿਲੰਬਿਤ ਖਿਆਲ ਨੂੰ ਜਾਣ ਬੁਝ ਕੇ ਸਮਾਪਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬੜ੍ਹਤ ਦਾ ਬਾਕੀ ਭਾਗ ਦਰੁਤ ਜਾਂ ਛੋਟੇ ਖਿਆਲ ਦੇ ਭਾਗਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਛੋਟੇ ਖਿਆਲ ਨੂੰ ਬੜੇ ਖਿਆਲ ਦੀ ਯੋਜਨਾ ਦੇ ਭਾਗ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਖਿਆਲ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਕਾਵਿ ਜੋੜੀਆਂ ਦੇ ਜਾਂ ਦੋ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਜੋ ਰਾਗ ਦੇ ਪੂਰੇ ਸੁਹੱਪਣ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਰਾਗ ਦੀ ਗੰਭੀਰ ਜਾਂ ਠਹਿਰਾਓ ਵਾਲੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਪਹਿਲਾਂ ਵਿਲੰਬਿਤ ਖਿਆਲ ਨੂੰ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਤਦ ਇਸ ਦੇ ਸਹੁਲ ਅਤੇ ਤੇਜ ਪੱਖ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਦਰੁਤ ਖਿਆਲ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਕਥਨ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਧਰੁਪਦ ਅਤੇ ਖਿਆਲ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਨੇੜਤਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਖਿਆਲ ਮੀਂਡ ਅਤੇ ਠੁਮਰੀ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਯੁਕਤੀਆ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਠੁਮਰੀ ਦੇ ਵੀ ਕੁਝ ਲਕਸ਼ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਖਿਆਲ ਵਿਚ ਲੰਮੀਆਂ, ਛੋਟੀਆਂ, ਸਧਾਰਨ ਤੇ ਮਿਸ਼ਰਤ ਤਾਨਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਮ-ਜ਼ਮਿਆ ਅਤੇ ਅਵਾਜ਼ ਦੇ ਕੰਪਨਾਂ ਸਮੇਤ ਵਰਤਨ ਦੀ ਕਾਫ਼ੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਵਿਚ ਟੱਪੇ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਮੁਕਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਖਿਆਲ ਵਿਚ ਸਾਰੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਉਤਮ ਅੰਗ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਹ ਬਾਕੀ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਤੋਂ ਉਤਮ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਪਿਛਲੇ ਦੋ ਸੋ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਬਾਕੀ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨਾਲ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਨੂੰ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਪਿਛੇ ਵਰਨਣ ਕੀਤੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਉਕਾ ਨਵੀਆਂ ਨਹੀਂ। ਉਹ ਸ਼ਾਰੰਗ ਦੇਵ (ਅਗੇਤਾ 13ਵੀਂ ਸਦੀ) ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਪੰਜ ਮੁਖ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਹੀ ਰੂਪਾਂਤਰ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਨ : ਸ਼ੁਧਾ, ਭਿੰਨਾ, ਗੌੜੀ, ਵੇਸਰਾ ਤੇ ਸਧਾਰਨੀ ਆਦਿ। ਸ਼ੁਧ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਸਾਦੀ, ਭਿੰਨਾ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਟੁੱਟੀ ਹੋਈ, ਸ਼ਬਦਾਂ ਜਾਂ ਸਵਰਾਂ

ਦੇ ਟੁੱਟੇ ਰੂਪ, ਗੌੜੀ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਮਧੁਰ ਸੁਰ, ਵੇਸਰਾ ਦਾ ਅਰਥ ਤੇਜ ਸੁਰਾਂ ਤੋਂ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਰਨੀ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪਿਛਲੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਦੇ ਮੁੱਖ ਤੱਤ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਣ। ਸ਼ਾਰੰਗ ਦੇਵ ਦੁਆਰਾ ਦਿੱਤੇ ਵਿਸਤਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੋ ਨਾਲ ਧਰੁਪਦ ਅਤੇ ਧਮਾਰ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਹਨ, ਠੁਮਰੀ ਗੌੜੀ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀ ਹੈ, ਟੱਪਾ ਵੇਸਰਾ ਨਾਲ ਅਤੇ ਖਿਆਲ ਸਾਧਾਰਨੀ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਖਿਆਲ ਨੂੰ ਸਾਰਿਆਂ ਦੀ ਖਾਸ ਰਚਨਾ (ਸ਼ੈਲੀ) ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਆਧੁਨਿਕ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੀ ਸਾਧਾਰਨੀ ਹੈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾ ਕੁਝ ਹੋਰ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵੀ ਪ੍ਰਚਿਲਤ ਹਨ ਪਰ ਅਕਾਦਮਿਕ ਪੱਖੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਏਨੀ ਮਹੱਤਵ ਵਾਲੀ ਨਹੀਂ। ਉਹ ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਵੀ ਕੁਝ ਅਨਿਯਮਿਤ ਜਿਹੇ ਹੀ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਰ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਵਰਗਾ ਮੋਕਲਾਪਨ ਨਹੀਂ। ਉਨ੍ਹਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਕਰਕੇ ਹੈ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਲੈ ਦੀ ਤੇਜ਼ੀ ਕਰਕੇ ਹੈ; ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਨਹੀਂ।

9

ਕੁਝ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੇ ਪਰਤਵੀਂ ਨਜ਼ਰ

ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਰਸ

ਆਓ ਹੁਣ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਰਵਾਇਤੀ ਰਸ ਸਿੱਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰੀਏ। ਪੁਰਾਤਨ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰਸ ਜਾਂ ਸੁਹਜ ਸਵਾਦ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਨੌਂ ਹਨ। ਇਹ ਮੂਲ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਉਤਪਨ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਪਿਆਰ, ਹਾਸਾ, ਕੋਮਲਤਾ, ਗੁੱਸਾ, ਬਹਾਦਰੀ, ਡਰ, ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ, ਹੈਰਾਨੀ, ਸ਼ਾਂਤੀ ਜਾਂ ਆਰਾਮ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧਤ ਸੰਵੇਗ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਹਿਲੇ ਅੱਠਾਂ ਨੂੰ ਮੰਨਦਾ ਹੈ ਤੇ ਅੰਤਿਮ ਨੌਵੇਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸੂਚੀ ਵਿਚੋਂ ਕੱਢ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਸਦੀਵੀਂ ਆਰਾਮ ਉਸ ਡਰਾਮੇ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਲਈ ਢੁਕਵਾਂ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਲਈ ਤਾਂ ਕਾਰਜ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਟਕ ਸੀ, ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ ਉਸ ਲਈ ਉਪਯੋਗੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਵਿਚਾਰ ਯੋਗ ਵਿਸ਼ਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅੱਠ ਰਸਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਮਿਥਣ ਵਿਚ ਠੀਕ ਹੈ ? ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਦਿਤੀ ਹੈ ਉਸ ਵਿਚ ਗੀਤ, ਵਾਦਨ ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਤਿੰਨੇ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਗੀਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਸ ਦੇ ਕਾਵਿ ਵਿਸ਼ੇ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਕਰਕੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਭਾਵ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਜਾਂ ਹੋਰ ਸਰੀਰਿਕ ਮੁਦਰਾ ਦੁਆਰਾ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਦਨ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਦਾ ਸਥਾਨ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸੁਰਾਂ ਅਤੇ ਲੈ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸੁਤੰਤਰ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਮਝਣ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਨਿਕਲ ਚੁਕੇ ਹਾਂ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ, ਪਿਆਰ, ਹਾਸਾ ਅਤੇ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਜੋ ਕੇਵਲ ਢੁਕਵੇਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਦਰਸਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ,

ਵਕਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਰਸਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ ਵਿਚੋਂ ਕੱਢ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਬਿਨਾ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਤੋਂ ਉਤਪਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸਦਾ ਹੀ ਇਕ ਸੁਧ ਅਤੇ ਦੈਵੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਹ ਕੇਵਲ ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਨਰਿਤ ਹੀ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਅਸ਼ਲੀਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਜਾਂ ਮੁਦ੍ਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਦੂਸ਼ਤ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਬਾਕੀ ਦੇ ਪੰਜ ਰਸਾਂ ਵਿਚੋਂ ਰੁਦਰ ਅਤੇ ਭਿਅੰਕਰ ਕਿਸੇ ਹੱਦ ਤਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹਨ, ਪਰ ਕੇਵਲ ਬਹੁਤ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਜੋ ਅਸਾਧਾਰਨ, ਉਚੀ ਸੁਰ-ਪੱਧਰ ਵਾਲੀਆਂ ਅਤੇ ਖਰਵੀਆਂ ਹੋਣ। ਉਹ ਸੰਗੀਤ ਕੇਵਲ ਭੱਦੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੀ ਹੋਵੇਗਾ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਬਹੁ-ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਕਲਾਕਾਰ ਸਮੂਹਕ ਤੌਰ ਤੇ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਅਤੇ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਨਾਲ ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨਗੇ। ਜੰਗੀ ਗੀਤਾਂ, ਮਾਰਚਿੰਗ ਧੁਨਾਂ ਅਤੇ ਪਵਾਦਾ (Powādas) ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਅਜਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੋਜ਼ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਕਈ ਮੌਕੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਸਾਨੂੰ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਸੁਣਨ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਵਾਹਿਆਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ, ਲੇਜਿਮ, ਕਾਰਦੀ ਜਾਂ ਕਰਨ ਢੋਲ ਵਾਦਕ, ਕਾਡਾਕ-ਲਕਸ਼ਮੀ ਜਾਂ ਦੁਰਗ ਮੁਰਗ ਬੰਦਿਆਂ ਦਾ ਜਾਂ ਡੋਮ ਬਾਰੀਆਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਇਸੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਬੇਹਦ ਭੱਦਾ ਅਤੇ ਸੁਘੜ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਥੱਲੇ ਦੇ ਪੱਧਰ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਕੋਈ ਖ਼ਾਸ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ। ਵੀਰ ਰਸ, ਕੋਮਲ ਭਾਵ ਜਾਂ ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਅਦਭੁਤ ਭਰਤ ਦੀ ਸੂਚੀ ਵਿਚੋਂ ਬਾਕੀ ਦੇ ਰਸ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤਕ ਕਿ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਖੇਤਰ ਸੌੜਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਇਹ ਕਿਸੇ ਹੱਦ ਤਕ ਉਤਪਨ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਧੁਨੀ ਅਤੇ ਲੈ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਗੁਣਾਂ ਕਰਕੇ ਉਤਪਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਜਾਦੂ ਖੇਲਾਂ ਵਾਂਗ ਕਿਸੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅਸਧਾਰਨ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅਚਨਚੇਤ ਕਰਨ ਨਾਲ ਉਤਪਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਆਪਣੇ ਅੰਤਰੀਵ ਗੁਣਾਂ ਕਰਕੇ ਉਤਪਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਰਸਾਂ ਵਿਚੋਂ ਅਦਭੁਤ ਵੀ ਖਾਰਜ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੀ ਸੂਚੀ ਦੇ ਦੋ ਹੋਰ ਰਸ, ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਵੀਰ ਰਸ, ਵਿਚਾਰ ਯੋਗ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ, ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ ਤੇ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰਿਆ ਜਾਂ ਉਦਾਸੀ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਸਮ-ਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਮੇਲ ਅਤੇ ਅਮੇਲ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਮੇਲ ਡਰੋਨ ਦੀ ਸਮਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਅਭੇਦਤਾ ਰਖਦਿਆਂ ਪੂਰਨਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਜਗਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਕਿ ਅਮੇਲ ਇਸ ਸਮਸੁਰਤਾ ਨਾਲੋਂ ਘਾਟ ਦਾ ਸੂਚਕ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਘਾਟ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਤਰਸ ਜਾਂ ਸੋਜ਼ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੇਲ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁਖ ਗੁਣ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕਈ ਵਾਰੀ ਬੇਧਿਆਨੇ ਹੀ ਲੰਘ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਅਮੇਲ ਸਮੇਂ ਅਜਿਹਾ ਨਹੀਂ

ਹੁੰਦਾ ਜੋ ਸਧਾਰਨ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਖਿਚ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਰਸਾਂ ਵਿਚੋਂ ਵੀ, ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਅੰਤਰੀਵ ਸਿਫ਼ਤਾਂ ਤੋਂ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਕਰੁਣਾ, ਛੇਤੀ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਸ਼ਕਤੀ ਆਦਿ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਵੀਰ ਰਸ ਨੂੰ ਪਛਾੜ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਜੋ ਭਰਤ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ, ਇਸ ਬਾਰੇ ਅਸੀਂ ਇਹ ਆਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਸਦਾ ਹੀ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਸਵਾਦ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਰਹਿੰਦਿਆਂ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਸੁਖ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਚੈਨ ਦਿਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਕਲਾ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਛੇਤੀ ਪੂਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ ਹਰ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਗਟਾ ਦਾ ਅੰਤਰੀਵ ਅਤੇ ਸੁਭਾਵਿਕ ਗੁਣ ਹੈ ਇਹ ਭਾਵ ਜਦੋਂ ਹੋਰ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਮਿਲਾਕੇ ਨ ਆਵੇ, ਤਾਂ ਸਿਖਰ ਤੇ ਅਪੜ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਸੁਖ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਭੁੱਲਣ ਯੋਗ ਬਣਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਸਲੋਂ ਹੀ ਇਹ ਸਭਿਅ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸੇਵਾ ਵਧੇਰੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਨੂੰ ਉਚਤਮ ਅਨੁਭਵ ਜਾਂ ਸੁਹਜੀ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਦੁੱਖ ਸੁੱਖ ਆਪਣੀ ਤੇਜ਼ੀ ਜਾ ਤੀਖਣਤਾ ਨੂੰ ਗੁਆ ਦਿੰਦੇ ਹਨ, ਸਰਬ-ਵਿਆਪੀ ਸੁਰਮੇਲ ਅਤੇ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡ ਦੀ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੀ ਅਲੌਕਿਕ ਲੈ ਵਿਚ ਆਪਾ ਮਿਟਾਉਣ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਰਸਾਂ ਵਿਚ ਗਿਣਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ, ਅਨੁਭਵ ਦਾ ਉਹ ਪੱਧਰ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਸਰੋਤਾ ਸੁਹਜਆਤਮ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਸਿਖਰ ਤੇ ਮਾਣਦੇ ਹਨ।

ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ

ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਦੋ ਸੁਤੰਤਰ ਵਿਸ਼ੇ ਹਨ ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਇਹ ਆਪਸ ਵਿਚ ਨੇੜੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲਈ ਹਰ ਇਕ ਨੂੰ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਵੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਇਕ ਨਿਯਮ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਕਲਾ ਦਾ ਆਪਣਾ ਸੁਹਪਣ ਅਤੇ ਆਪਣਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਦੂਜਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਜਦੋਂ ਵੀ ਇਕ ਕਲਾ ਦੂਜੀ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਪ੍ਰਗਟਾ ਸ਼ੁਧ ਘੱਟ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਗਟਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨੂੰ ਵੀ ਤਬਦੀਲ ਕਰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸੰਦੇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੇਲ ਨਾਲ ਕਈ ਵਾਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਅਤੇ ਭਰਪੂਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਸਮੁਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਗੱਲ ਵੇਖੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਇਕ ਕਲਾ ਦੂਜੀ ਕਲਾ ਦੁਆਰਾ ਵਿਅਕਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਅਵਸਰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਕੁਝ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਬਣਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੀ ਇਕ ਕਲਾ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਉਧਾਰਾ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕੁਝ ਉਹਦੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਪਾਸ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਪਰ ਜਦੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਜਤਨ ਹੋਵੇ ਕਿ ਕਿਸੇ ਨਿਸਚਿਤ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਊਣਤਾਈ ਨੂੰ ਜਾਣਨਾ ਹੀ ਉਦੇਸ਼ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਉਸ ਕਲਾ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਖਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਇਸੇ ਮਨੋਰਥ ਨੂੰ ਬਹੁਤਾ ਅੱਗੇ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਅਜਿਹੇ ਲੋਕ ਵੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਬਾਰੇ ਓਪਰਾ ਜਿਹਾ ਗਿਆਨ ਹੈ ਅਤੇ ਜੋ ਇਸਦੇ ਇਸ ਪੱਖ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਵੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਅੱਖੋਂ ਉਹਲੇ ਕਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸਾਰੀ ਔਖ ਦਾ ਕਾਰਨ ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚਕਾਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਸਾਂਝੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚਲੀ ਅਲਹਿਦਗੀ ਤੇ ਸੇਧ ਨੂੰ ਹੀ ਉਲਝਾ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਲਿਖਣ ਦੀ ਕਲਾ ਦੀ ਕਾਢ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੱਢੀ ਤਾਂ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਨ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਦੂਜਿਆਂ ਅੱਗੇ ਭੇਟ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਧੁਨੀ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਵਰਤਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਸੰਗੀਤ ਵੀ ਧੁਨੀ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਸਮਝਿਆ ਗਿਆ ਤੇ ਕਈ ਹੁਣ ਵੀ ਸਮਝਦੇ ਹਨ, ਕਿ ਦੋਹਾਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਇਕੋ ਹੈ ਦਰਅਸਲ ਇਹ ਗੱਲ ਨਹੀਂ। ਕਿਉਂਕਿ ਕਵਿਤਾ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਕਰਕੇ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਧੁਨੀ ਕਰਕੇ। ਹਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਆਰੰਭ ਕਾਲ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਧੁਨੀ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਨੇੜਤਾ ਜ਼ਰੂਰ ਸੀ। ਪਰ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਅਜਕੱਲ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਇਹ ਨੇੜਤਾ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸੀ। ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਲਿਖਣ ਕਲਾ ਦੇ ਗਿਆਨ ਕਾਰਨ, ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਧੁਨੀ ਵਾਂਗ ਵੇਖਣ ਨਾਲ ਵੀ ਜੁੜ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਸੁਣ ਕੇ ਮਾਨਣ ਵਾਂਗ ਹੀ ਚੁਪ ਚਾਪ ਪੜ੍ਹਕੇ ਮਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਆਪ ਮੁਹਾਰੀ ਚੋਣ ਅਤੇ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਸਿੱਟਾ ਹਨ। ਇਹ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਧੁਨੀ ਜਾਂ ਚਾਨਣ ਦੇ ਵਿਧਾਨਾਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਨਹੀਂ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਚੁੱਪ ਚਾਪ ਪੜ੍ਹਨ, ਉਚੀ ਉਚਾਰਨ ਜਾਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਉਮਰਾਂ ਦੇ ਆਦਮੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਪੜ੍ਹਨ ਨਾਲ ਬਦਲਦੇ ਨਹੀਂ। ਸਾਫ ਜਾਂ ਬੈਠਿਆ ਹੋਇਆ ਗਲਾ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਅੰਤਰ ਨਹੀਂ ਲਿਆਉਂਦਾ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰੰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹਨ ਨਾਲ ਵੀ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਅੰਤਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਸਾਡੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਜਾਂ ਲਗਾਉ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਤੇ ਧੁਨੀ ਜਾਂ ਰੋਸ਼ਨੀ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ। ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਸੰਗੀਤ ਨਿਰੋਲ ਧੁਨੀ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਜਾਂ ਸੁਰ-ਸਮੂਹਾਂ ਦਾ ਆਰੰਭ (ਸ਼ਕਤੀ) ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਧੁਨੀ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣੇ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਦੋ ਸੁਤੰਤਰ ਅਤੇ ਅੱਡਰੀਆਂ

ਕਲਾਵਾਂ ਹਨ। ਪਰ ਕੁਝ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਇਹ ਫੈਸ਼ਨ ਬਣਾ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਬਾਂਦੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ ਜਾਂ "ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਸਵੰਬਰ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ ਪੁਰਸ਼ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਇਸਤ੍ਰੀ ਸਮਾਨ ਹੈ"। ਅਸਲ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਦਾਸੀ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਹੁਕਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਨਾ ਕਰਵਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਘਟੋ ਘੱਟ ਇਹ ਗੱਲ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਤਾਂ ਹੈ ਹੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਕ ਰਾਗ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜਜ਼ਬੇ ਵਿਚ ਭਿਜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉਹੀ ਕਵਿਤਾ ਇਸਦੇ ਸੁਆਰਥ ਦੀ ਸਿੱਧੀ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਜਜ਼ਬੇ ਵਿਚ ਢੁਕਵੀਂ ਹੋਵੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦਾ, ਜੋ ਰਾਗ ਦੇ ਭਾਵ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਨ ਹੋਣ, ਰਾਗ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਕਾਵਿ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਕਿਰਤਾਂ ਕਿੰਨੀਆਂ ਹੀ ਵੱਡ-ਮੁਲੀਆਂ ਕਿਰਤਾਂ ਹੋਣ। ਇਥੇ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਹੁਕਮ ਦੀ ਪਾਲਨਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਜੇਕਰ ਕਵਿਤਾ ਉਸ ਭਾਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੇ ਪਦਾਰਥ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਆਪਣੇ ਮਨੋਰਥ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਮੇਲ ਅਤੇ ਅਮੇਲ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਵੱਡੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰਿਆ ਜਾਂ ਸ਼ੋਕਮਈ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਕੇਵਲ ਮੂਡ ਜਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਦੇ ਜੜ੍ਹਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਜਾਂ ਕਾਰਨ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਦਸਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਕੇਵਲ ਅਜਿਹੇ ਮਨੋਭਾਵ ਨੂੰ ਹੀ ਟੁੰਬ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰੇ ਜਾਂ ਉਦਾਸੀਨਤਾ ਵਾਲੇ ਹੋਣ। ਇਸ ਲਈ ਸੁਰਮੇਲ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੌਰ ਤੇ ਖੁਸ਼ੀ, ਹੁਲਾਸ, ਆਦਿ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪਨ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਮੇਲ ਦੁਖਾਂਤ, ਸ਼ੋਕ; ਮੌਜ, ਉਦਾਸੀਨਤਾ, ਆਦਿ ਨੂੰ ਜਗਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵਿਰੁਧ ਕਵਿਤਾ ਕੇਵਲ ਮੂਡ ਹੀ ਨਹੀਂ ਜਟਾਉਂਦੀ ਸਗੋਂ ਪਿਛੋਕੜ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਏਨੀ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਕਸਾਉਣ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਦੀ ਘਾਟ ਇਸ ਦੀ ਕਿਸੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਜਾਂ ਨਾਜ਼ੁਕ ਅਤੇ ਸੰਭਵ ਹੈ ਨਿਸਚਿਤ ਬਣਾਉਂਦੀ ਤੇਜੀ ਅਤੇ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਕਵਿਤਾ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਨਿਕਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਉਦਾਸੀਨਤਾ ਦੇ ਸੈਂਕੜੇ ਪਰਛਾਵੇਂ ਜੋ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਨਹੀਂ, ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਪਲ ਛਿਨ ਵਿਚ ਉਕਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸਾਡਾ ਤਜ਼ਰਬਾ ਹੈ ਕਿ ਘੱਟ ਲੋਕ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਕੋਮਲ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਨ ਤੇ ਅਜਿਹੇ ਤਾਂ ਬਹੁਤ ਹੀ ਘੱਟ ਲੋਕ ਹੋਣਗੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਸਿੱਖਣ ਦਾ ਸੁਭਾਗ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ ਹੋਵੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਬਹੁਗਿਣਤੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਮੌਕਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲ ਸਕਿਆ, ਕਲਾਤਮਕ ਤਜ਼ਰਬੇ ਦੇ ਕਾਰਨ ਬਹੁਤ ਸਿੱਧਾ, ਸਰਲ ਅਤੇ

ਸਮਝ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ, ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਸਰਲ ਕਾਵਿਕ ਵਿਚਾਰ ਜਾਂ ਕੁਝ ਹੋਰ ਇਸ਼ਾਰੇ ਆਦਮੀ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਮਨੋਵੇਗਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਜਾਂ ਅਜਿਹੇ ਮੁਆਮਲੇ ਵਿਚ ਛੋਟੇ ਰਸਤੇ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਨਰਿਤ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕਾਵਿ ਬੰਦ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਹਾਇਕ ਮੰਨੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਤੋਂ ਭਾਰੂ ਹੋਵੇ, ਜਨ-ਸਧਾਰਨ ਨੂੰ ਸੌਖੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਜਾਂ ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਲੈ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸੰਗੀਤਕ ਤਕਨੀਕਾਂ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਕਾਵਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਰੇਸ ਕੋਰਸ ਦੇ ਘੋੜੇ ਵਾਗ ਦੌੜਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਸਰਲ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰਾਗ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਜੀਲਹਾ (Jillaha) ਵਰਗ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਗੀਤ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਰਾਗ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਬਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚਕਾਰ ਤਾਲ ਮੇਲ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ, ਸਟੇਜ ਜਾਂ ਮੰਚ-ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਓਪੇਰਾ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਕ ਹੋਰ ਵੰਨਗੀ ਫਿਲਮ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹੋਈ ਹੈ। ਫ਼ਿਲਮ ਸੰਗੀਤ ਉਸ ਖਿਣ ਅਤੇ ਸੰਵੇਗ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਹ ਰਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਹ ਉਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਇਕ ਅੰਗ ਬਣ ਜਾਵੇ ਜਿੱਥੇ ਉਹ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਸਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸਵਰਾਂ ਅਤੇ ਲੈ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਤਸਵੀਰ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਇਹ ਰੂਪ ਸਦਾ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ (ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕੋ ਮਨੋਵੇਗ ਨੂੰ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪਛੋਕੜ ਵਿਚ ਕਾਇਮ ਰਖਣਾ ਉਚਿਤ ਹੈ) ਇਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਬਹੁਤੀ ਉਪਯੋਗੀ ਨਹੀਂ। ਇਥੇ ਸਾਡੇ ਰਚਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਭਾਰਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਤਕਨੀਕਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਇਕ-ਸੁਰਤਾ ਸੰਗੀਤ (ਆਰਕੇਸਟਰਾ)

ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਵਰਿੰਦ ਵਲ ਬਹੁਤ ਝੁਕਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਮੰਤਵਾ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਅਧਿਐਨ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਆਰਕੈਸਟਰਾ ਕੇਵਲ ਇਕ ਪੱਖੋਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵੱਡੇ ਪੈਮਾਨੇ ਤੇ ਵਧਾਏਗਾ ਅਤੇ ਇਹ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਪਿੜ ਪੱਲੇ ਵੀ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਪਾਏਗਾ ਪਰੰਤੂ ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਰਾਗ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਇਵੇਂ ਸਮਸੁਰਤਾ ਦੇ ਵਰਤਾਉ ਨੂੰ ਸਹਿਨ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਵਾਦਿ-ਵਰਿੰਦ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਰਾਗ ਦੀਆਂ

ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਨਿਰਨਾ ਕੀਤੇ ਬਿਨਾ, ਸਾਡੇ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਲੋਕਾਂ ਨੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਪੱਛਮੀ ਸੁਰਮੇਲ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਸਿੱਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਲਾਗੂ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਮੋਡਜ਼ ਜਾਂ ਰਾਗਾਂ ਵਾਂਗ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸੂਹਲ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਚਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਅਰਕੈਸਟਰਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਅਨੁਕੂਲਨ ਭਾਰਤੀ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮਿਲਵਰਤਨ, ਸਹਿਯੋਗ ਅਤੇ ਖੋਜ ਲਈ ਅਥਾਹ ਮੌਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸੁਰ ਲਿਪੀ

ਵਾਦਿ-ਵ੍ਰਿੰਦ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਹਰ ਭਾਗ ਦਾ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਵਿਚ ਅੰਕਤ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸਾਨੂੰ ਇਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਸਿਆ ਵਲ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਕਿਸੇ ਮੰਨੀ ਪ੍ਰਮੁਖ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ, ਪੱਛਮੀ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਸਟਾਫ਼ ਨੋਟੇਸ਼ਨ (Staff Notation) ਸਣੇ ਕੋਈ ਅੱਧੀ ਦਰਜਨ ਸੁਰ ਲਿਪੀਆਂ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹਨ ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਢਾਂਚਿਆਂ ਨੂੰ ਚੰਗੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅੰਕਤ ਕਰ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਸਟਾਫ਼ ਨੋਟੇਸ਼ਨ ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਏਨੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਨਹੀਂ, ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਲਈ ਕਿ ਇਹ ਕੇਵਲ ਨਵੇਂ ਸਿਰਿਓਂ ਕਿਸੇ ਇਕ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਨੂੰ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਦੀ ਹੀ ਸਮਸਿਆ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਛਮੀ ਟੌਨਿਕ-ਸੋਲਫਾ (Tonic Solfa) ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਸੁਰ ਲਿਪੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਆਇਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਪੁਰਾਣੀ ਕਿਸਮ ਤੇ ਕਈ ਨਵੀਆਂ ਸੁਰ ਲਿਪੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਕਿਸੇ ਇਕ ਨੋਟੇਸ਼ਨ ਨੂੰ ਮੰਨ ਲੈਣ ਤੇ ਸਹਿਮਤੀ ਨਹੀਂ ਪਰ ਸਟਾਫ਼ ਨੋਟੇਸ਼ਨ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨ ਮੰਨਣ ਲਈ ਸਹਿਮਤੀ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ। ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਵਿਚ ਇਕ ਰੋੜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਇਕ ਬਹਾਨਾ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਬਕਾਇਦਾ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨ ਬਣਾਇਆ ਜਾਵੇ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜਾਣ ਲੈਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਰੂਪ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਸਧਾਰਨ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਸਤਾਰ ਵਾਲੀ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦੀ ਲੋੜ ਇਹਦੇ ਢਾਂਚੇ ਬੰਦ ਕਰਨ ਲਈ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ। ਜਿੱਥੋਂ ਤਕ ਇਸਦੇ ਵਿਸਤਰਿਤ ਰੂਪ ਨੂੰ ਅੰਕਤ ਕਰਨ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਕੋਈ ਵੀ ਵਿਅਕਤੀ ਏਨੀ ਸਮਝ ਜਾਂ ਸਿਆਣਪ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਕਿ ਜੋ ਕਲਾਕਾਰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦਾ ਹੈ ਉਸਦੇ ਛਿਣ ਮਾਤਰ ਨੂੰ ਵੀ ਅੰਕਤ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ ਤੇ ਕੰਠ-ਸੰਗੀਤ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸਿਰਜਨਾ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਮੰਨੀ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿ ਮਨੁੱਖੀ ਆਵਾਜ਼, ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਨਜ਼ਾਕਤ ਅਤੇ ਸੁਹਪਣ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਾਜ਼ ਤੋਂ ਉਤਮ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਸਲੀ ਮਹੱਤਵ ਕੰਠ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਸਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ

ਨੂੰ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪਨ ਕਰਨਾ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਵਿਚ ਅੰਕਤ ਕਰਨਾ ਬਹੁਤਾ ਕਠਨ ਹੈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨੋਟੇਸ਼ਨ ਇਕੋ ਜਿੰਨੀ ਚੰਗੀ ਜਾਂ ਬੁਰੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਥੋੜੀ ਜਿੰਨੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਆਦਿ ਦੀ ਸਮਝ ਉਪਰੰਤ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵੀ ਗੱਲ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਅਧਿਆਪਕ ਕਿਸੇ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਤੇ ਅੜੇ ਨ ਰਹਿਣ ਅਤੇ ਉਸ ਭਾਵ ਤੋਂ ਜਿਸ ਦੀ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਜ਼ਿਆਦਾ ਇਸ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵ ਨ ਦੇਣ। ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਨੌਜਵਾਨ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਕਿਸੇ ਇਕ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਿਆਰ ਪਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਜੋ ਲਿਪੀ ਸਾਰਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਿਖਾਈ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਬਿਨਾ ਕਿਸੇ ਸੰਗੀਤਕ ਯੋਗਤਾ ਤੋਂ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਕੜੀਆਂ ਦਾ ਵਿਖਾਲਾ ਕਰਨਾ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਪੁਰਾਣੇ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਰਿਵਾਜ—ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਸੁਣਨ ਦੇ ਬਹੁਤ ਮੌਕੇ ਦਿਤੇ ਜਾਣ, ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਵ ਪੂਰਨ ਹੈ। ਅੱਜ ਵੀ ਬਹੁਤੇ ਅਧਿਆਪਕ ਇਸੇ ਢੰਗ ਦੀ ਪੈਰਵੀ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਰਿਵਾਜ਼ ਅਨੁਸਾਰ ਪਹਿਲੇ ਕੁਝ ਮਹੀਨੇ ਸੰਗੀਤ ਕੇਵਲ ਸੁਣਾਕੇ ਸਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਦੇ ਕੰਨ ਕਾਫੀ ਪੱਕ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਮਧੁਰਤਾ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਸਿਖਾਈ ਹੋਈ ਚੀਜ਼ ਨੂੰ ਸਮਝ ਕੇ ਗਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਤਦ ਉਸ ਨੂੰ ਨੋਟੇਸ਼ਨ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਦਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪੂਰਬ ਸਿਖੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਲਿਪੀ ਬੱਧ ਕਰਵਾਇਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖਤਰਾ ਘਟ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਸਿੱਖੇ ਹੋਏ ਗੀਤ ਦੇ ਸੁਹੱਪਣ ਨੂੰ ਸਮਝ ਤੋਂ ਅਵੇਸਲਾ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ ਜੋ ਸਾਧਾਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦੀ ਚੀਜ਼ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੇਕਰ ਅਧਿਆਪਕ ਇਕੋ ਗੀਤ ਨੂੰ ਵੱਖਰੀਆਂ ਵੱਖਰੀਆਂ ਸੁਰ ਲਿਪੀਆਂ ਵਿਚ ਲਿਖਣ ਦਾ ਢੰਗ ਵੀ ਦਸ ਦੇਵੇ ਤਾਂ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਦੁਆਰਾ ਕਿਸੇ ਇਕ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਨੂੰ ਪਸੰਦ ਕਰਨ ਦੀ ਆਦਤ ਤੋਂ ਵੀ ਬਚ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਬੰਨੇ ਅਜਿਹੀ ਆਦਤ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਦੀ ਯਾਦ ਲਈ ਚੰਗਾ ਅਭਿਆਸ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਲਿਪੀਆਂ ਦੀਆਂ ਚੰਗੀਆਈਆਂ ਤੋਂ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਬਾਰੇ ਇਹ ਦੱਸਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਬੰਬਈ ਸਰਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਲਈ 1949 ਈ. ਵਿਚ ਨਿਯੁਕਤ ਕੀਤੀ ਕਮੇਟੀ[1] ਨੇ ਆਮ ਸੰਗੀਤ ਸਿਖਿਆ ਦੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਦੀ ਛਾਨ-ਬੀਨ ਕੀਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮਾਹਿਰਾਂ ਦੀ ਰਾਏ ਤੇ ਭਾਰਤੀ-ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਇਕ ਮਿਆਰੀ ਸੁਰ-ਲਿਪੀ ਦੀ ਵੀ ਸਿਫ਼ਾਰਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਲਿਪੀ ਸਾਰੀਆਂ ਪ੍ਰਚਲਤ ਲਿਪੀਆਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਧਾਰਨ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਨ ਹੈ। ਇਸ ਨੇ ਬਾਕੀ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਪ੍ਰਵਾਨਗੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਈ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਇਸਨੂੰ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਇਕ ਮਿਆਰੀ ਸੁਰ ਲਿਪੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਸੁਤੰਤਰ ਪੱਧਤੀ (ਸ਼ੈਲੀ) ਦੀ ਚੋਣ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਇਸਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ

ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਕੋਈ ਵੀ ਸ਼ੈਲੀ ਜਾਂ ਪੱਧਤੀ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਮੁਖ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸਦੇ ਸਾਰੇ ਵਿਕਾਸ ਨੂੰ ਉਸ ਪਧਤੀ ਦੇ ਸਿੱਧਾਂਤ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਟਾਕਰਾ ਮਨੋਰੰਜਕ ਹੈ।

ਦੋਵੇਂ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆ, ਪ੍ਰਸਿਧ ਸੁਰ-ਸੰਬੰਧ ਜਾਂ ਸੁਰ-ਮੇਲ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਮੰਨਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਗੀਤ ਰਾਗ ਬੱਧ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਨਾ ਇਸ ਵਿਚਲੇ ਸਾਰੇ ਸੁਰ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਢਲੇ ਜਾਂ ਟੌਨਿਕ ਸੁਰ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਖੁਲ੍ਹੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਸੰਬੰਧ ਸੁਰਮੇਲ, ਜਾਂ ਅਮੇਲ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਨਾਲ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਜਾਂ ਅਜਿਹਾ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਚੁਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਕੁਝ ਸੁਰ ਸੁਰਮੇਲ ਵਾਲੇ ਹੋਣ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਦੇ ਅਮੇਲ ਵਾਲੇ ਜਾਂ ਤੀਜੇ ਥਾਂ ਤੇ ਅਜਿਹਾ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਚੁਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਸਾਰੇ ਸੁਰ ਅਸਮਸੁਰਤਾ (ਅਮੇਲ ਵਾਲੇ) ਜਾਂ ਵਿਵਾਦੀ ਹੋਣ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੁਰ ਸੰਬੰਧ ਦੇ ਵੱਡੇ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਮੂਲੋਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਜਦੋਂ ਤਕ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਦਿਤੇ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਭੰਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕੁਝ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਪੂਰਣ ਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲੇ ਹੋਣਗੇ, ਕੁਝ ਘਟ ਜਾਂ ਵੱਧ ਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਕੁਝ ਪੂਰਣ ਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲੇ ਹੋਣਗੇ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸੁਰਸਮੂਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਵਾਲੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਜ਼ਰਾ ਸਾਵਧਾਨੀ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਵੀ ਘੱਟ ਹੀ।

ਕੋਈ ਸੁਰ ਸਮੂਹ ਜਿਸ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦਾ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਨਿਸਚਿਤ ਹੋਵੇ ਸਧਾਰਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸਪਤਕ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤ ਕੇਵਲ ਸਮ-ਸੁਰ, ਜਾਂ ਸੰਵਾਦੀ ਸੁਰ ਸਪਤਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸੁਰਾਂ ਵਿਚ ਸਮ-ਸੁਰਤਾ ਦਾ ਚੱਕਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਥੇ ਹੀ ਮੁਕਦਾ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਕਾਰਜ ਖੇਤਰ ਸਮਸੁਰ ਸਪਤਕਾਂ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਦਾ ਫਲ ਇਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਅਮੇਲ ਨੂੰ ਬਹੁਤਾ ਨਹੀਂ ਵਰਤ ਸਕਦਾ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਚੌਥਾਈ ਜਾਂ ਕੋਮਲ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਰਗੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਵਰਤ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਓਪਰੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਤਿਆਰ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਤਦ ਆਰੰਭਕ ਸਪਤਕ ਤੇ ਮੁੜਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਮੇਟਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਬਹੁਤ ਮਿਹਨਤ ਦਾ ਕੰਮ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਉਲਟ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਿਵਾਦੀ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਸਹੂਲਤ ਨਾਲ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਵਾਦਿਤਾ ਜਾਂ

ਅਮੇਲ ਨੂੰ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਸਫ਼ਲਤਾ ਅਤੇ ਸਹੂਲਤ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤਤਕਾਲੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ—ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਰੂਪ ਦਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਚੁਣੇ ਹੋਏ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਜਾਂ ਉਲੰਘਣਾ ਦੀ ਆਗਿਆ ਨਹੀਂ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ।

ਸਮਸੁਰਤਾ ਜਾਂ ਹਾਰਮਨੀ ਦੇ ਇਕ ਸ਼ੈਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਣ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਨੇ ਸਪਤਕ ਦੀ ਚੋਣ ਦੇ ਖੇਤਰ ਨੂੰ ਘਟਾ ਕੇ ਦੋ ਸਪਤਕਾਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮੇਜਰ ਮੋਡ ਅਤੇ ਮਾਈਨਰ ਮੋਡ ਤਕ ਸੀਮਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਪੱਛਮੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਜਾਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਤੋਂ ਵਾਂਜਿਆ ਰਖਿਆ ਗਿਆ ਜੋ ਕੇਵਲ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਨੇ ਉਸ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਵਿਚ ਕਲਾਤਮਕ ਕਿਰਤੀ ਦੇ ਨਵੇਂ ਨਮੂਨਿਆਂ ਦਾ ਮੈਦਾਨ ਮੋਕਲਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਅਣਗਿਣਤ ਸਪਤਕਾਂ ਕਾਰਨ ਰਾਗ ਜਾਂ ਮੈਲੋਡੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਮੀਰ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਆਪਣੇ ਭਾਵ ਜਾਂ ਮੂਡ ਨੂੰ ਛੇਤੀ ਛੇਤੀ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਡਰੋਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾਂਤ ਵੀ ਸਮਸੁਰਤਾ ਵਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਪੱਛਮ ਵਰਗੀ ਹਾਰਮਨੀ ਜਾਂ ਸੁਰਮੇਲ ਇਸ ਵਿਚ ਉਕਾ ਹੀ ਨਹੀਂ।

ਦੋਹਾਂ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਦੇ ਲਾਭਾਂ ਦਾ ਟਾਕਰਾ ਜਿੱਥੋਂ ਤਕ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੈ ਡਾਕਟਰ ਹੈਲਮਹੋਲਟਜ਼ ਦੇ ਕਥਨ ਅਨੁਸਾਰ "ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਭੁਲਣੀ ਨਹੀਂ ਚਾਹੀਦੀ ਕਿ ਸਾਡੀ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਕਿਸੇ ਕੁਦਰਤੀ ਲੋੜ ਦੀ ਦੇਣ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਨਾਲ ਚੁਣੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾ, ਦੂਜੀਆਂ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ, ਦੂਜੀਆ ਲੀਹਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਵਿਕਸਤ ਹੋਈਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਸੀਮਤ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੇ ਸਫਲ ਹੱਲ ਨਾਲ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਦੀ ਉਚਤਮ ਪੱਧਰ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਹੈ।"

ਡਰੋਨ—ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਪ੍ਰਾਰੰਭਿਕ ਸਥਾਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ

ਪਿਛਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕਠਨਾਈਆਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਜਿਸਨੂੰ ਇਸਦੀ ਸੁਰ ਸ਼ੁਧਤਾ ਦੇ ਮਾਪ ਤੋਲ ਲਈ ਆਧਾਰ, ਸਪਤਕ ਮੰਨਿਆ ਜਾਵੇ। ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਕਠਨਾਈਆਂ ਕੇਵਲ ਸਿੱਧਾਂਤਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਹੀ ਹਨ। ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਜਗਤ ਵਿਚ ਆਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਮੁਕ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਹਰ ਇਕ ਸਿਖਣ ਵਾਲਾ ਪਹਿਲਾਂ ਸੁਣਨ ਦੇ ਸਾਰੇ ਸੁਹਪਣਾਂ ਨੂੰ ਜੋ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਾਗ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦੇ ਹੋਣ, ਅਚੇਤ ਹੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੁਰ

ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਹੋਰ ਪੱਕੀ ਕਰਨ ਲਈ ਅਤੇ ਕਾਇਮ ਰਖਣ ਲਈ ਉਹ ਇਕ ਸਧਾਰਨ ਯੁਕਤੀ ਡਰੋਨ ਦੀ ਪਿਛੋਕੜ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਸੁਰ ਭਾਵ ਨਿਸਚਿਤ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਤੰਬੂਰੇ ਜਾਂ ਡਰੋਨ ਦਾ ਪਿਛੋਕੜ ਕਾਇਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਰਾਗ ਦੇ ਸਪਤਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਵਰਣਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ ਜਾਂ ਅੰਤਰਾਲਾਂ ਨਾਲ ਨਹੀਂ। ਜਦੋਂ ਉਸ ਕਿਸੇ ਕੋਮਲ ਜਾਂ ਤੀਬਰ ਸੁਰ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦੱਸਣੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਹੀ ਦਸੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਫਲਾਣੇ ਰਾਗ ਦੇ ਅਮੁਕ ਕੋਮਲ ਜਾਂ ਤੀਬਰ ਸੁਰ ਵਰਗ ਆਦਿ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੁਝ ਕੁ ਪ੍ਰਸਿਧ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸੁਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸ਼ਕਲਾਂ ਕਾਇਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਸਪਤਕ ਸੁਰਾਂ ਦੇ 7 ਜਾਂ 12 ਰੂਪ ਹੀ ਹਨ ਜਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਇਨੇ ਹੀ ਹਨ ਅਤੇ ਕੁਲ ਸਤ ਸੁਰ ਨਾਮ ਹੀ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਲੈ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿ ਕੇਵਲ 7 ਜਾਂ 12 ਸੁਰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨ ਹੀ ਇਸਦੇ ਇਹ ਅਰਥ ਹਨ ਕਿ ਜੇ ਹੋਰ ਸੁਰ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਇੰਨੀ ਨਿਗੂਣੀ ਜਹੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸਦਾ ਵੇਰਵਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ। ਸਗੋਂ ਵੇਖਿਆ ਇਹ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਾਧਾਰਨ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਵੀ 12 ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕੰਨਾ ਨਾਲ ਪਛਾਣਦਾ ਹੈ ਤੇ ਹਰ ਰਾਗ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੇ ਰਹੱਸ ਨੂੰ ਜਾਣਦਾ ਹੈ। ਤਾਂ ਵੀ ਪੰਡਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਆਪਣੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਆਧਾਰ 12 ਸੁਰ ਹੀ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਮਿਸਟਰ ਕਲੇਮੈਂਟਸ ਸ੍ਰੀ ਭਾਤਖਡੇ ਬਾਰੇ ਠੀਕ ਹੀ ਆਖਦੇ ਹਨ, "ਰਾਗ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਬਾਲ-ਸੂਚਕ ਭਾਵੇਂ 12 ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਨਦੇ ਹਨ, ਰਾਗ ਕਲਾ ਨੂੰ ਸੁਰ ਉਤਪਾਦਨ ਜਾਂ ਸ਼ਰੁਤੀ ਵਿਗਿਆਨ ਨਾਲ ਗਲਤ ਮਲਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਦੇਣਾ ਚਾਹੀਦਾ" ਇਸ ਲਈ ਮਿਸਟਰ ਕਲੇਮੈਂਟਸ ਨੇ ਡਾਇਕੋਰਡ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਹਰ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣਾ ਆਰੰਭ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਸਿੱਧ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਕਿ ਅਸਲੋਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੇਵਲ 12 ਸੁਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ, ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਕਿਧਰੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਢੰਗ ਦੀ ਬਹੁਤ ਅਕਾਦਮਿਕ ਮਹੱਤਤਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਕਿਸੇ ਵੀ ਬਚੀ ਹੋਈ ਪੁਰਾਤਨ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸਿੱਧਾਂਤ ਵਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਹੋਂਦ ਜਾਂ ਸੂਹਜ ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬਣ ਸਕੇ।

ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਡਰੋਨ ਦੇ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਪਿਛੋਕੜ ਸਾਰੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ, ਜੋ ਰਾਗ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਅਗਵਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿਛੇ ਦਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਡਰੋਨ (ਤਾਨਪੂਰੇ) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਰਿਵਾਜ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੱਜ ਵੀ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਇਹ ਇਸ ਪੱਧਤੀ ਦੀਆਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਜਾਂ ਸਮਸੁਰਤਾਵਾਂ ਦਾ ਗਿਆਨ

ਵੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵੀ ਪਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹਾ ਕੋਈ ਸਵਰ ਸਪਤਕ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਨਹੀਂ, ਜੋ ਆਦਰਸ਼ਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸਮਸੁਰ ਹੋਵੇ, ਜੋ ਇਕ ਵਕਤ ਤੇ ਦੋਹਾਂ ਅਰਧ-ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਤਾ ਰੱਖਦਾ ਹੋਵੇ ਜੋ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ਰਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪਾਲਨ ਹਰ ਰਾਗ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੁਧ ਸਪਤਕ ਆਦਰਸ਼ ਸਮਸੁਰ ਸਪਤਕ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਕਿਸੇ ਅਜਿਹੇ ਸਪਤਕ ਨਾਲ ਸਾਡਾ ਵਾਹ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ ਜੋ ਪੱਛਮ ਦੇ ਮੇਜਰ ਮੋਡ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਂਦਾ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸਪਤਕ ਸੁਤੰਤਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਗ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਸੰਚਾਲਕ ਨਿਯਮ ਕੁਦਰਤੀ ਲੋੜ ਕਾਰਨ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਉਸ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਡਰੋਨ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਰਖਣ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਤਾਨਪੂਰੇ ਜਾਂ ਡਰੋਨ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਭਾਵੇਂ ਰਾਗ ਦੇ ਸੁਰ ਉਹੀ ਰਹਿਣ, ਇਸਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਜਾਂ ਚਰਿਤਰ ਵਿਚ ਪੂਰਣ ਅੰਤਰ ਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਸਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਸੁਰ ਸੰਬੰਧ ਦਾ ਮਿਆਰ ਤਾਨਪੂਰੇ ਨੂੰ ਸੁਰ ਕਰਨ ਦੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ ਜਾਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਰ ਸੰਬੰਧ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ ਤੇ ਨਿਸਚਿਤ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਦੇ ਰਵਾਇਤੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮਿਲਾਉਣ ਕਾਰਨ ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਡਰੋਨ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਦੇ ਵੇੜ੍ਹੇ ਸਮੇਂ ਪਹਿਲੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਰਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ।

ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਨੂੰ ਰਵਾਇਤੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮਿਲਾਉਣ ਦੀ ਥਾਂ ਹੋਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸਪਤਕ ਦੇ ਦੂਜੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤ ਕੇ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਨੂੰ ਗੰਧਾਰ ਤੇ ਵੀ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਜਿਹੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਦੋਵੇਂ ਮਾਧਿਅਮ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣ ਅਤੇ ਸੁਧ ਗੰਧਾਰ ਨੂੰ ਮੁਢਲੇ ਸੁਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਅਜਿਹੀ ਦਸ਼ਾ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਗਾਂ ਲਈ ਡਰੋਨ ਕੋਈ ਫਰਕ ਨਹੀਂ ਪਾਉਂਦਾ ਪਰ ਜੇਕਰ ਇਸ ਨੂੰ ਅਜਿਹੇ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਵੇ ਜਿੱਥੇ ਸੁਧ ਗੰਧਾਰ ਪ੍ਰਬਲ ਸੁਰ ਨਹੀਂ ਜਾਂ ਵਰਜਿਤ ਹੈ, ਤਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜ਼ਰੂਰ ਵੱਖਰਾ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ। ਸਗੋਂ ਕਈ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਉੱਕਾ ਹੀ ਵਿਗੜ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਪੁਰਾਣੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਹੀ ਗੰਧਾਰ ਗਰਾਮ ਵਾਂਗ ਸੁਰ ਮਿਲਾਉਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਛੱਡ ਦਿਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਫਿਰ ਵੀ ਅਕਾਦਮਿਕ ਪੱਖੋਂ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੰਬੂਰੇ ਨੂੰ ਮਿਲਾਉਣ ਦੇ ਢੰਗ ਦੀ ਜਾਂਚ ਕਰ ਲੈਣ। ਇਹ ਇਕ ਦਮ ਉਨਦੇ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਲੈ ਆਵੇਗਾ ਕਿ ਸਿਧਾਂਤਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸੁਰ ਸੰਬੰਧ ਦੀਆਂ ਕਈ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਤ ਦੋ, ਬਹੁਤ ਸਮ-ਸੁਰ ਹਨ ਇਸੇ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਲਈ ਰਖ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਵੀ ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦਾ ਸੁਰ-ਸੰਬੰਧ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਣ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਬਹੁਗਿਣਤੀ ਰਾਗਾਂ

ਵਿਚ ਇਸੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦੀ ਘੱਟ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਨਪੂਰੇ ਮਿਲਾਉਣ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਢੰਗ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਸਹਾਇਕ ਤਾਰ ਨੂੰ ਉਸ ਸੁਰ ਤੇ ਮਿਲਾਇਆ ਜਿਸ ਨੂੰ ਰਾਗ ਉਕਾ ਹੀ ਛੱਡਦਾ ਜਾਂ ਵਰਜਦਾ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਤਦ ਸੰਗੀਤ ਉਸ ਸਹਾਇਕ ਸੁਰ ਤੇ ਹੀ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮਾਲਕੌਂਸ ਵਿਚ ਪੰਚਮ ਵਰਜਿਤ ਹੈ ਤੇ ਰਵਾਇਤੀ ਮਧਿਅਮ ਮਿਲਾਉਣ ਦੀ ਹੈ ਵਰਤਮਾਨ ਸੁਝਾਅ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਦੀ ਥਾਂ ਤੇ ਪੰਚਮ ਵਰਗ ਦਾ ਤੰਬੂਰਾ ਰਖਿਆ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪੰਚਮ ਸੁਰ ਤੇ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ,, ਜਿਸਨੂੰ ਨਵਾਂ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਦਿਤਾ ਜਾਵੇ। ਇਹ ਵੇਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਲ ਰਾਗ ਨੂੰ ਵਿਗਾੜ ਕੇ ਇਕ ਨਵਾਂ ਹੀ ਸੁਹੱਪਣ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਬਿਨਾ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਇਸੇ ਦੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਅਤੇ ਮਰਜ਼ੀ ਨਾਲ ਪੁਰਾਣੇ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਆਧਾਰ ਤੇ ਤਬਦੀਲੀ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰਾਂ "ਭੂਪ" ਵਿਚ ਜਿਸ ਵਿਚ ਮਧਿਅਮ ਵਰਜਿਤ ਹੈ, ਤਾਨਪੂਰਾ ਮਧਿਅਮ ਵਰਗ ਦਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਚ ਮਧਿਅਮ ਦੇ ਆਧਾਰ ਸੁਰ ਤੇ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦੇਈਏ ਤਾਂ ਰਾਗ ਦਾ ਉਕਾ ਹੀ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਵਿਗੜਦਾ ਸਗੋਂ ਹੋਰ ਵੀ ਸੁਹਾਵਨਾ ਅਤੇ ਨਵੀਨ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਅਜਿਹੇ ਨਮੂਨੇ ਬਹੁਤੇ ਨਹੀਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗਿਆਨ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਦੇ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਇਹ ਗੱਲ ਲੈ ਆਵੇਗਾ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਥਾਂ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨ ਦਾ ਕੀ ਮਹੱਤਵ ਹੈ, ਇਸ ਨਾਲ ਆਧੁਨਿਕ ਰਾਗ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਨਵੀਆਂ ਸੇਧਾਂ ਦੇਕੇ ਇਸਦੇ ਖੇਤਰ ਨੂੰ ਵੀ ਭਾਵੇਂ ਹੋਰ ਵਿਸਤਰਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ।

ਪੜਚੋਲ

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਪੁਰਾਤਨ ਕਲਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਦਿਲਚਸਪ ਹੈ। ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ, ਅਨੁਭਵ, ਕਲਪਨਾ, ਅਤੇ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਨੇ ਇਸ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹਿੱਸਾ ਪਾਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨ ਬਹੁਤ ਚਿਰ ਬਾਅਦ ਅੱਗੇ ਆਇਆ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਸ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਕੁ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਪ੍ਰਥਾਵਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਤੋਂ ਵਿਗਿਆਨ ਅਸਮਰਥ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕੇਵਲ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ, ਵਿਰਾਸਤ ਜਾਂ (Association) ਸੰਪਰਕ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪੜਾ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਿੱਧਾਂਤ ਇਸਦੀ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖ (Practical) ਨਾਲ ਇਕ ਮਿਕ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਪੁਰਾਤਨ ਗ੍ਰੰਥਕਾਰਾਂ ਨੇ ਦੋਵੇਂ ਪੱਖ ਨੇੜੇ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਜਤਨ ਵੀ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਇਸਤਰ੍ਹਾਂ

ਵਰਤੇ ਗਏ ਤੌਰ ਤਰੀਕਿਆਂ ਨੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਇਕੋ ਗੱਲ ਦੇ ਬਿਲਕੁਲ ਵਿਰੋਧੀ ਅਰਥ ਕੱਢੇ। ਇਕ ਪਰਫੁਲਤ ਹੁੰਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਬਦੀਲ ਹੋਣਾ ਕੁਦਰਤੀ ਸੀ। ਉਪਰੋਕਤ ਕਾਰਨ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਕਿਰਿਆ ਜਾਂ ਕਾਰਜ ਨਾਲੋ ਨਾਲ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਚੱਲੇ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਮਿਆਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਲੇਖਕ ਕਿਉਂ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲੋਂ ਇੰਨੇ ਮਤਭੇਦ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਹੋਰ ਕਰੜੀ ਪ੍ਰੀਖਿਆ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਲੰਘਣਾ ਪਿਆ, ਮੁਸਲਮਾਨ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਸਨ, ਪਰ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਅੱਜ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਮੁਸਲਮਾਨ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨਾਲ ਇਸਦੇ ਸੰਪਰਕ ਨੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਧਾਇਆ ਜਾਂ ਇਸਦੇ ਖੇਤਰ ਨੂੰ ਚੌੜਾ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਲਕਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਜਿਉਂ ਦਾ ਤਿਉਂ ਹੀ ਰਖਿਆ। ਇਸਦਾ ਇਕੋ ਇਕ ਸਾਧਾਰਨ ਜਿਹਾ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਤਕ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਨੀਹਾਂ ਪੱਕੀਆਂ ਹੋ ਚੁਕੀਆਂ ਸਨ ਅਤੇ ਮੁਸਲਮਾਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਪਿਛਲੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਵਡ-ਵਡੇਰੇ ਹਿੰਦੂ ਸਨ ਜੋ ਪਿਛੋਂ ਮੁਸਲਮਾਨ ਬਣ ਗਏ ਸਨ। ਅੰਤਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੱਛਮੀ ਵਿਗਿਆਨ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਸਪਤਕ ਦੀਆਂ ਆਪਣੀਆਂ ਪ੍ਰਤਿ-ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਸਨ। ਦੂਜਿਆਂ ਖ਼ੇਤਰਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵੀ ਇਸ ਨੇ ਪਰਖ ਕੇ, ਸਪਸ਼ਟ ਅਤੇ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਮਿਆਰ ਦਿੱਤੇ ਹਨ। ਫਲਸਰੂਪ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਹੁਣ ਤਕ ਇਸ ਮੇਲ ਤੋਂ ਕਾਫ਼ੀ ਕੁਝ ਖੱਟਿਆ ਹੀ ਹੈ, ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਪਛਤਾਵੇ ਵਾਲੀ ਕੋਈ ਗੱਲ ਨਹੀਂ।

ਸਮੁੱਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਗੀਤ, ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦੀ ਇਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਕੜੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਹਰ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਨੂੰ ਇਸਦੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਅਤੇ ਖ਼ੇਤਰ ਬਾਰੇ ਜਾਣਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਹੱਥਲੇ ਅਧਿਐਨ ਵਾਂਗ, ਅਕਾਦਮਿਕ ਜਾਂ ਵਿਦਿਅਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇਹ ਅਧਿਐਨ ਇਕ ਸੁਤੰਤਰ ਅਤੇ ਸ਼ੁਧ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੋਰ ਕਲਾਵ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ

ਕੋਮਲ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੂਖ਼ਮ ਹੈ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਸਾਰਿਆ ਨਾਲੋਂ ਆਪਣੇ ਪਦਾਰਥ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਰਚਣ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੁਤੰਤਰ ਅਤੇ ਸੰਪੂਰਣ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਬੀਥੋਵਨ ਕਿਹਾ ਕਰਦਾ ਸੀ "ਸ਼ਬਦ ਜੰਜੀਰਾਂ ਵਿਚ ਜਕੜੇ ਹੋਏ ਹਨ, ਪਰ ਇਹ ਖੁਸ਼ੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਸੁਰ ਅਜੇ ਵੀ ਆਜ਼ਾਦ ਹਨ।" ਕਿਸੇ ਨ ਕਿਸੇ ਸਮੇਂ ਸਾਰੇ ਚੰਗੇ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜ਼ਰੂਰ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਦੂਜੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀਆਂ ਪੂਰਣ ਤੌਰ ਤੇ ਆਜ਼ਾਦ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਹੀ ਰਸਤੇ ਚੱਲਣ। ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਉਚੇ ਕਰਤੱਵ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਦੇ ਯੋਗ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡ ਜਾਂ ਕੁਦਰਤ ਦੇ ਕੁਝ ਭੌਤਿਕ ਵਿਧਾਨ ਦੀ

ਪਾਲਣਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਹ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਦੂਹਰੀ ਸ਼ਖਸ਼ੀਅਤ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਵਸਤੂ ਹੈ। ਸੁਭਾਵਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਇਕ ਕਲਾ ਹੈ ਪਰ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਇਹ ਵਿਗਿਆਨ ਹੈ। ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਵਿਧਾਨਾਂ ਜਾਂ ਨੇਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਨਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਨਿਰੋਲ ਭੌਤਿਕ ਕਾਰਨ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਹਨ ਅਤੇ ਸਰਬ ਵਿਆਪੀ ਢੰਗ ਨਾਲੋਂ ਸੱਚੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਅੱਜ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਹ ਬਹੁਤ ਚਿਰ ਪਿਛੋਂ ਜਾਣੇ ਗਏ ਉਹ ਕਿਸੇ ਨ ਕਿਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਵਿਚ ਚਿਰਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਆਪਣੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਦੇ ਆਏ ਹਨ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆ ਸੰਗੀਤ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਆਮ ਸਿਧਾਤਾਂ ਬਾਰੇ ਮਤਭੇਦ ਨਹੀਂ ਰਖਦੀਆਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਨਾਲੀਆਂ ਦਾ ਅਸਲੀ ਅੰਤਰ ਉਦੋਂ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਲਾਤਮਕ ਲੋੜਾਂ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇਮਾਂ ਨੂੰ ਸੁਧਾਰਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦਾ ਵੇਲਾ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਥੇ ਨਿੱਜੀ ਹੋਣ ਦੀ ਬਹੁਤ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਿਆ ਹੈ, ਹਰ ਕੋਈ ਆਜ਼ਾਦੀ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਰੰਭ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪ੍ਰਮੁਖ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸੁਤੰਤਰ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੀ ਚੋਣ, ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਬਣਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਕੁਝ ਸਹਾਇਕ ਸਿਧਾਂਤ ਘੜੇ ਜਾਣ। ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਕ ਸਿਧਾਂਤ ਇਹੀ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਰਾਗ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਰਖਿਆ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਇਸ ਰਾਗ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਰਾਗਾਤਮਕ ਜਾਂ ਮੈਲੋਡਿਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਖੋਜ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ। ਜਦੋਂ ਇਸਨੂੰ ਪ੍ਰਾਰੰਭਕ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੰਨ ਲਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਸ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਲਈ ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਤੰਬੂਰੇ ਦੀ ਸੰਗਤ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ, ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਸੁਰ ਭਾਵਨਾ ਜਾਂ ਸੁਰ-ਪੱਧਰ ਕਾਇਮ ਨਹੀਂ ਰਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਮਾਪ ਤੋਲ ਲਈ ਕੋਈ ਮੇਚਾ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ। ਡਰੋਨ ਜਾਂ ਤੰਬੂਰੇ ਦੀ ਚੋਣ ਵੀ ਰਾਗ ਤੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਖਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਰਨ ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੋ ਇਕਾਈਆਂ ਆਪਣੇ ਤਾਲ ਮੇਲ ਕਾਇਮ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹੋ ਦੋਵੇ ਲੈ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵੱਡੀ ਇਕਾਈ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੋ ਇਕਾਈਆਂ, ਭੌਤਿਕ ਤੱਤ ਅਤੇ ਮੂਡ ਜਾਂ ਭਾਵ ਜੁਟਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਤੀਜੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਗਤੀ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਨੂੰ ਸੰਵੇਗ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਇਸਦੇ ਉਤਾਰ ਚੜ੍ਹਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਲਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੋਂ ਤੱਕ ਸੰਗੀਤ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਕਲਾਤਮਕ ਖੁਸ਼ੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਇਹ ਬੌਧਿਕ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਵਿਚ ਸੁਚੱਜਾ ਸੰਤੁਲਨ ਲਿਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਉਤਮ ਮੰਨਿਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਪੱਖ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਨੇ ਇਸ ਵਿਚ ਅਣਗਿਣਤ ਬੌਧਿਕ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਜਾਗਰਣ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਖੋਲ੍ਹਿਆ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਪੱਖ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਭੌਤਿਕ, ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਨੇ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਇਸ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਹਜ ਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਬੌਧਿਕ ਪੱਖ ਦਾ ਸੰਚਾਲਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨਿਯਮ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦੇ ਸਧਾਰਨ ਅਤੇ ਚੁਣੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਪਾਲਣ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਭਾਵਕ ਪੱਖ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਸੀਮਤ ਜਿਹਾ ਖੇਤਰ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਪਾਸ ਸਮਸੁਰਤਾ ਅਤੇ ਅਸਮਸੁਰਤਾ ਤੋਂ ਵਧ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੁਖਾਇਨ ਜਾਂ ਕਰੁਣਾਮਈ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਕਿਸੇ ਸੰਵੇਗ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਇਹ ਅਸਮਰਥਾ ਸੁਰਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਾ ਅਤੇ ਲੈ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸੁਖਾਇਨ ਜਾਂ ਕਰੁਣਾਮਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਬਲ ਕਰਕੇ, ਦੂਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਅੰਤਰ ਕੁਝ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਿਕ ਲਗਾਓ ਜਾਂ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਜਗਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਸਾਡੇ ਮਨ ਨੂੰ ਰਲਦੇ ਮਿਲਦੇ ਜੀਵਨ ਤੇ ਤਜ਼ਰਬਿਆ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਲੈ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੋਰ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੇਕਰ ਇਸਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੁਝ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਰੀਤੀਆਂ ਨਾਲ ਜੋੜ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੇਕਰ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਭਗਤੀ ਵਾਲਾ ਬਣ ਜਾਵੇਗਾ, ਜੇਕਰ ਸ਼ੋਕ ਨਾਲ ਜੋੜ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਉਪਰਾਮ ਬਣ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਥੇ ਇਕ ਗੱਲ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰਖਣਾ ਪਵੇਗਾ ਕਿ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੇ ਗੁਣਾ ਕਰਕੇ ਨ ਹੀ ਭਗਤੀ ਭਾਵ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ ਤੇ ਨ ਹੀ ਉਦਾਸੀ ਵਾਲਾ, ਪਰ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪਿਰਤਾਂ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਇੰਨੀ ਬਲਵਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਆਵੂਕਤਾ ਦੀ ਰੰਗਤ ਦੇ ਦੇਵੇਗੀ। ਅਜਿਹੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਜੋੜਿਆ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਅਪਣੀ ਮਹੱਤਤਾ ਗੁਆ ਬਹਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਜੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪਿਰਤ ਦੇ ਅਧੀਨ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ, ਇਕ ਸੁੱਚੀ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਅਜਿਹੀ ਹੱਦ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਉਤੇ ਜੇਕਰ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪਿਰਤਾਂ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਵਧਣ ਦਿਤਾ ਜਾਵੇ, ਤਾਂ ਇਹ ਸੰਗੀਤਕ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਥਾਂ ਆਪਣੀਆਂ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਦੇ ਦੇਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਉਕਾ ਹੀ ਲੁਪਤ ਹੋ ਗਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਆਪਣੇ ਬਹੁਪੱਖੀ ਸੁਹੱਪਣ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਗਾਇਕ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਇਤਨੀਆਂ ਲਚਕਦਾਰ ਨਹੀਂ ਕਿ ਅਜੋਕੇ ਸੁਗਮ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰ ਸਕਣ। ਇਸ ਲਈ ਨਵੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਰਚਣ ਵਲ ਕਾਫੀ ਝੁਕਾਅ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ

ਇਹ ਕੋਈ ਨਵੇਂ ਸਿਰੇ ਤੋਂ ਹੀ ਨਵੀਆਂ ਰਚੀਆਂ, ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪ੍ਰਚਲਤ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਵਿਚ ਕਲਾਸਕੀ ਧੁਨਾਂ ਦੇ ਮੇਲ ਤੇ ਉਤਪਨ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਅਜਿਹੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਇਕ ਰਾਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਇਕ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਰਾਗ ਵਿਚ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਖੁਲ੍ਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਪੱਛਮੀ ਤਰਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੂਪ ਤੇ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਹੋਵੇਗੀ, ਇਸਦਾ ਨਿਰਣਾ ਤਾਂ ਵਕਤ ਹੀ ਕਰੇਗਾ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਬੜੇ ਭਰੋਸੇ ਭਰੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਖੁਲ੍ਹੀ ਖੇਡ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਹੀ, ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਅਕਾਦਮਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦਿਲਚਸਪੀ ਲੈਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਧਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਉਚੀਆਂ ਅਤੇ ਪਵਿਤਰ ਪਿਰਤਾਂ ਦੇ ਕਾਇਮ ਰਹਿਣ ਦੀ ਆਸ ਮੱਧਮ ਝੁਕਾਵਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਵੀ ਵਧਦੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ।

————

ਹਵਾਲੇ

ਅਧਿਆਇ 1

1. (ੳ) ਸ਼ੜਜ ਵਦੰਤੀ ਮਿਉਰੋ ਗਾਵੋ ਰੰਬਤੀ ਚਰਸ਼ਭਮ ।
ਅਜਾ ਵਦੰਤੀ ਗੰਧਾਰਮ ਕ੍ਰੋਂਚੋ ਵਦਤੀ ਮਧਿਅਮਮ ॥ 3 ॥
ਪੁਸ਼ਪ ਸਾਧਾਰਣ ਕਾਲੇ ਕੋਕਿਲੋ ਵਦਤੀ ਪੰਚਮ ।
ਅਸ਼ਵ ਅਸਤੂ ਧੈਵਤਮ ਵਕਤੀ ਸ਼ਿਧਾਮ ਵਕਤੀ ਕੁਜਰੈ ॥4 ॥ ਨਾਰਦੀ ਸ਼ੀਖਸ਼ਾ
(ਅ) ਉਪਰੋਕਤ ਸ਼ਲੋਕ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਮਾਦੁਕੀ ਸਿਕਸ਼ਾ ਨੇ ਵੀ ਦਿਤਾ ਹੈ ।
(ੲ) ਬਿਰਹਤਦੇਸ਼ੀ ਨੇ ਵੀ ਉਪਰੋਕਤ ਸਲੋਕ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦਿਤਾ ਹੈ। ਪਰ ਅੰਤਲੀ ਲਾਈਨ ਵਿਚ ਕੁਝ ਤਬਦੀਲੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ।
(ਸ) ਮਿਓਰ ਚਾਤਕ ਝਾਗ ਕਰੋਂਚ ਕੋਕਿਲ ਦਰਦੁਰਾ ।
ਗਜਸ਼ਚਸਪਤ ਸ਼ੜਜਾਦੀ ਕਰਮ ਦੁਚਾਰ ਯੰਤਿਅਮੀ ॥ ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ
2. ਰਿਗਵੇਦ ਪਰਾਤੀਸਾਕਿਆ—ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਦੀਆਂ ਨਾਰਦੀ ਤੇ ਹੋਰ ਸਿਖਿਆਵਾਂ ।
3. ਭਰਤ ਦੁਆਰਾ ਵਰਣਿਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਧੀ, ਪੰਨਾ 318 xx ॥ ਖੰਡ (ਕਾਸ਼ੀ ਸੰਸਕਿਰਤ ਮਾਲਾ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ)

ਮੂਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ

ਮਧਅਗ੍ਰਾਮੀ ਤੁਸ੍ਰਤਿਆ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਸਦੈ ਪੰਚਮੇ ਕਾਰੀਆ । ਪ੍ਰੰਚਮਸਿਥਤ ਸੂਤਯੁਤਕ੍ਰਸ਼ ਪਕਰਸ਼ਆ ਯਦੰਤੀਰਮ ਮਾਰਦਵਦਾ ਇਤਤਵਾਦਵਾ ਤਾਵਤ ਪ੍ਰਮਾਣ ਸੁਤਯ । ਨਿਰਦਸ਼ਣਚ ਸਮਭਿਯਾਖਿਅ ਸਿਆਮੈ । ਯਥਾਦਵੇਵੀਣੀ ਤੁਲਯਪ੍ਰਮਾਣ ਤੰਤ੍ਰੀਓ ਪ੍ਰਧਾਦਨ ਦੰਡ ਮਰੋਛਤੇ ਮੜਜਗ੍ਰਾਮਾਸਿ ਤੇ ਕਾਰਯਾ ਡਿਓਰ ਨਯੰਤਰੀ ਮਧਅਮ ਗ੍ਰਾਮੀਕੀ ਕੁਰਯਾਂਤ । ਪੰਚਮ ਮਿਆਪਕਰਸ਼ੇ ਸ੍ਰੂਤੇ ਤਾਮੇਵ ਪੰਚਨਸਿਆਪ ਸ੍ਰੂਤ ਅਤਕਰਨ ਵਿਸ਼ਾਤ ਸ਼ੜਜਗ੍ਰਾਮੀਕੀ ਕੁਰਯਾਂਤ । ਏਵਮ ਸ੍ਰੁਤੀਰ ਪ੍ਰਕਿਸਟਾ ਭਵਦੀ । ਪੁਨਰ ਪੈ ਤਦੇਵਾ ਪ੍ਰਕਰਸ਼ਿਆਂਤ ਗੰਧਾਰ ਨਿਸ਼ਾਦਾਵਮੀ ਇਤਰ ਸਯੀਆਮ ਧੈਵਤਰਧ ਭੌਂ ਪ੍ਰਵਿਸ਼ਤੈ ਸ਼ੁਧ ਯਾਧਕਤਵਾਦਾ ਪੁਨੋਅਸਤਦੈ ਵਾਪਕਰਸ਼ਾਦਧੈਵ ਤਰਸ਼ਭਾਵੀ ਤਰੰਸਿਅਮ ਪੰਚਮ ਸ਼ੜਜੇ ਪ੍ਰਵਿਸ਼ਤੈ ਸੁਤਅਧਿਕਤਵਾਤਾ ਤਦਵਤ ਪੁਨਰਪ ਕ੍ਰਿਸ਼ਟਿਆ ਤਸਿਆਮ ਪੰਚਮ ਮਧਿਅਮ ਸ਼ੜਜਾ ਇਤਰਸਿਆ ਮਧਿਅਮ ਨਿਸ਼ਾਦ ਗੰਧਾਵੰਤੈ ਪੂਵੇਕ ਸੰਯਤੀ । ਚਤੁ ਸੁਰਤਿਯਾਧਿਕਤਵਾਡ ਏਵਮਨੀਨ ਸ਼ੁਤੀਦਰਸ਼ਨ ਵਿਧਾਨੇਕ ਦਵੈ ਗ੍ਰਾਮੀਕਿਓ ਦਵਾ ਵੰਸ਼ਾ ਸ੍ਰਤੁਯ ਪ੍ਰਤਯਵੰਗੀਤਵਿਆ :

(ਉਲਥਾ) ਮਧਿਅਮ ਗਰਾਮ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਪੰਚਮ) ਨੂੰ ਇਕ ਸ਼ਰੂਤੀ ਘਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਨਵੇਂ (ਪੰਚਮ) ਵਿਚਕਾਰ ਅੰਤਰ ਇਕ ਪਰਮਾਣ ਸ਼ਰੂਤੀ ਜਿੰਨਾ

ਹੈ। ਜਿਸ ਨੂੰ ਇਕ ਸ਼ਰੁਤ ਘਟਾਇਆ ਜਾਂ ਵਧਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਾਂ ਇਹ ਮ੍ਰਿਦੂ ਅਤੇ ਆਇਤਾ ਰੂਪ ਤੋਂ ਵਿਧ, ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹੈ। ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਢੰਗ ਲਿਖਾਂਗੇ।

ਦੋ ਵੀਣਾ ਨੂੰ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਤਾਰਾਂ ਅਤੇ ਘੁਤਜ ਆਦੀ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਹੋਣ ਤੇ ਬਣਤਰ ਵੀ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਹੋਵੇ, ਇਕੋ ਥਾਂ ਤੇ ਸ਼ੜਜ ਗਰਾਮ ਵਿਚ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਵੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਨੂੰ ਮਧਿਅਮ ਗਰਾਮ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਪੰਚਮ ਨੂੰ ਇਕ ਸ਼ਰੂਤੀ ਘਟਾ ਕੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਪੰਚਮ ਨੂੰ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਖਕੇ ਬਾਕੀ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਿਲਾਇਆ ਜਾਵੇ ਕਿ ਦੁਬਾਰਾ ਇਹ ਸ਼ਡਜ ਗਰਾਮ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਕ ਸ਼ਰੂਤੀ ਦਾ ਘਾਟਾ ਜਾਂ ਅੰਤਰ ਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਦੂਜੀ ਸਾਰਨਾ ਵਿਚ ਇਕ ਸ਼ਰੂਤੀ ਹੋਰ ਘਟਾਉਣ ਨਾਲ ਚਲ ਵੀਣਾ ਦੇ ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਅਚਲ ਵੀਣਾ ਦੇ ਰਿਸ਼ਵ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਤੇ ਆ ਜਾਣਗੇ। ਤੀਸਰੀ ਸਾਰਨਾ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਸ਼ਰੂਤੀ ਉਤਰ ਕੇ, ਚਲ ਵੀਣਾ ਦੇ ਰਿਸ਼ਵ ਅਤੇ ਧੈਵਤ ਅਚਲ ਵੀਣਾ ਦੇ ਸ਼ਡਜ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਤੇ ਆ ਜਾਣਗੇ। ਆਖਰੀ ਅਤੇ ਚੌਥੀ ਸਾਰਨਾ ਵਿਚ ਚਲ ਵੀਣਾ ਦੇ ਪੰਚਮ-ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਸ਼ਡਜ ਅਚਲ਼ ਵੀਣਾ ਦੇ ਮਧਿਅਮ, ਗੰਧਾਰ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਬਣ ਜਾਣਗੇ ਕਿਉਂਕਿ ਕੁਲ ਮਿਲਾ ਕੇ ਚਾਰ ਵਾਰੀਆਂ ਵਿਚ ਚਾਰ ਸ਼ਰੂਤੀਆਂ ਉਤਰ ਜਾਣਗੀਆਂ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੁਆਰਾ ਦੋਹਾਂ ਗਰਾਮਾਂ ਦੀਆਂ 22 ਸ਼ਰੂਤੀਆਂ ਨੂੰ ਸਮਝਿਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਭਰਤ ਦੀ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਵਰਤੋਂ ਲਈ ਵੇਖੋ ਪੰਨਾ 41 47, ਤੀਜੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ।

ਮੂਲ 4. ਰਾਗ ਮਾਰਸਸਯਾ ਯਦਰੂਪਮ ਯਕੋਕਤਮ ਭਰਤਾਦਿਵੀ।
ਨਿਰੂਪਯਤੇ ਤਦਸਮਾ ਭਿਰਲਖਸਯ (ਤੇ) ਲਖਸ਼ਣਸੰਯਤਮ ॥ 279 ॥

ਰਾਗ ਲਖਸ਼ਣਮ ਬਿਰਹਤ ਦੇਸ਼ੀ
ਸਰਾ 89 ਤਿਰਵਾਦਰਮ ਐਡੀ :

ਮੂਲ 5. ਅਬਲਾ ਬਾਲਗੋਪਾਲੈ ਖਸ਼ਤੀ ਪਾਲੈ ਨਿਰਜੇ ਛਯਾ।
ਗੀਯਤੇ ਸਾਂਨੂਰਾਗੇਣ ਸਦੇਸ਼ੀਰੁ ਚਯਤੇ ॥ 3 ॥ ਕਾਦੋ ਉਤਪਤੀ ਲਖਸ਼ਣਮ,
ਬ੍ਰਿਹਤਦੇਸ਼ੀ ਸ. 2

6. ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਾਕੁੰਤਲ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅੰਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਚ ਨਟੀ ਦਾ ਗੀਤ।

ਮੂਲ ਇਸੀਸੇ ਚੰਭੀ ਆਏ ਭਮਰੇ ਸੁਮਾਰ ਕੇਸਰ ਸਿਹਾਈ।
ਉਦੇਸ ਅੰਤੀ ਦਯਮਾਣਾ ਪਮਦਾ ਸਿਰੀਜ ਕੁਸੁਮਾਈ ॥ 4 ॥

7. (ੳ) ਤਵਾਸਿਮ ਗੀਤਰਾਗੇਣ ਹਾਰਿਣਾ ਪ੍ਰਸੰਭਮ ਹਰਿਤੇ ।
ਏਸ਼ ਰਾਜੇਵ ਦੁਸ਼ਯੰਤਯ ਸਾਗੇਣਾ ਤਿਰਮਹੰਸਾ
ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਾਕੁੰਤਲ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਦੀ ਅੰਤਲੀ ਤੁਕ ।

(ਅ) ਇਸ ਸ਼ਲੋਕ ਦੀ ਪੂਰੀ ਟਿੱਪਣੀ ਲਈ ਲੇਖਕ ਦੇ, ਮਦਰਾਸ ਸੰਗੀਤ ਅਕਾਦਮੀ ਦੇ ਰਸਾਲੇ* ਵਿਚ ਛਪੇ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਲੇਖ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹੋ ।
*ਸੰਚੀ ×1 ਪੰਨਾ 90—94.

8. (ੳ) ਲਖਸ਼ਮਾਧੁਨਾ—ਪ੍ਰਸਿਧਾਨਾਂ ਸਹੇਤੁਨਾ ਬ੍ਰਬੁਵੇਧੁਨਾ ॥ 67 ॥

ਮਧਿਅਮ ਗ੍ਰਾਮ ਗਗੋਯਮ	ਸਫ਼ਾ 185 ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ
ਤਦੂਦਭਾ 169	ਸਫ਼ਾ 186
ਮਧਿਆਮਾਦਿ ਰਮਗ੍ਰਾਂਸਾ--	ਰਾਗਵਿਵੇਕਾਧਿਆਏ ।

(ਅ) ਇਸੇ ਲੇਖ ਵਿਚ, ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਬਕ ਚਾਨਣਾ ਪਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਮਧਿਆ ਮਧੀ ਸਾਰੰਗ ਦੀ ਇਕ ਕਿਸਮ ਹੈ । ਹਵਾਲਾ ਉਪਰੋਕਤ, 7, ਅ ।

9. ਅਹੋਬਲ ਦਾ ਪਰਮਾਣੀਕ ਸੁਰਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਤਾਰ ਦੀ ਵਖਰੀਆਂ ਵਖਰੀਆਂ ਲੰਬਾਈਆਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰਖ ਕੇ, ਮਿਲਾਉਣ ਦਾ ਤਰੀਕਾ ।

ਸ਼ੜਜ ਪੰਚਮ ਭਾਵੇਨ, ਸ਼ੜਜੇ ਗਿਆ ਸਵਰਾ ਬੁਧੈ,
ਗਨੀ ਭਾਵੇਨ ਗੰਧਾਰੇ ਮਸ ਭਾਵੇਨ ਮਧਿਅਮੇ ।
ਸੜਜਗਰਾਮਦੇ

ਵਿਦਵਾਨ ਇਸ ਗੱਲ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹਨ ਕਿ ਦੋ ਸ਼ੜਜ ਗਰਾਮ ਦੇ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕ ਦੇ ਸਵਰ ਪੰਜਵੇਂ ਦੀ (ਪੰਚਮ ਭਾਵ) ਵਿਥ ਤੇ ਹਨ । ਇਥੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗ—ਨੀ ਅਤੇ ਸਾ ਤੋਂ ਸੇ ਦੇ ਵਕਫੇ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਆਹੋਮੋ ਸਾਹਵੇਂ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚਲੇ ਅੰਤਰ, ਮਧਮ ਅਤੇ ਗੰਧਾਰ ਗਰਾਮ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਪਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ।

ਸਵਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਲੰਬਾਈਆਂ ਬਾਰੇ ਬੰਦ ।

ਸਵਰਸਯ ਹੇਤੂਭੂਤਾਯਾ ਵੀਣਾਯਾਸਾਚਾ ਖ਼ੁਸ਼ਸ ਤਵਤੈ
ਤਤਰ ਸਵਰ ਵਿਬੋਸਾਰਥ ਸਥਾਣਲਖਸ਼ਣ ਮਚਯੇ ਤੇ ॥
ਧਵਨ ਯਵਛਿਣ ਵਿਯਾਯਮ ਮਧਯ ਤਾਰ ਕਸੈ ਸਥਿਤੇ ॥
ਉਤ ਓਰ ਸਸ਼ੜਜਯਰਮ ਮਧਯ ਮਧਿਅਮ ਸਵਰ ਮਾਚਰੇ ਤਾ ॥

ਤ੍ਰਿਭਾਗਾਤਮ ਕਵੀਵਾਯਮ ਪੰਚਮ ਸਿਆਤਦ ਗ੍ਰਿਮੇ ।
ਸ਼ਾੜਜ ਪੰਚਮ ਯੋਰਮਧਯ ਗੰਧਾਰਸਧ ਸਥਿਤੀਭੇਵਤ ॥
ਸਪਯੋ ਪੂਰਵਭਾਗੇ ਚ' ਸਥਾਪਨਿਯੋਥਨ ਰਿਸਵੈਰ ॥
ਸਪਯੋਰਮਧਯ ਦੇਸ਼ਹੇਤੂ ਧੈਵਤਮ ਸਵਰਮਾਚਰੇਤਮ ॥
ਤਤਰਾਂਸ਼ਦਵੈ ਸਤਿਆ ਗਾ ਨਿਸ਼ਾਦਸਯ ਸਿਥਿਤਰ ਭਵੇਤ । ਸ਼ਧਸਵਰਾ ॥

ਹਰ ਇਕ ਸਵਰ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਲਈ ਸਥਾਨ (ਪਰਦੇ) ਨੂੰ ਵੀਣਾ ਤੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ । ਇਨ੍ਹਾ ਨੂੰ ਭਲੀਭਾਂਤ ਅਖਾਂ ਨਾਲ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਲਈ ਪਰਦਾ ਖੂਨੀ ਤਾਰ ਦੇ ਅੱਧ ਵਿਚਕਾਰ ਹੋਵੇਗਾ । ਮਧਿਅਮ ਦਾ ਪਰਦਾ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਹੋਵੇਗਾ । ਪਰਾਰੰਭਕ ਸ਼ੜਜ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਦੇ । ਸਾਰੀ ਤਾਰ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਤਿੰਨਾਂ ਹਿਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡ ਕੇ ਪਹਿਲੇ ਭਾਗ ਤੋਂ ਉਤੋਂ ਪੰਚਮ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਸ਼ੜਜ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਗੰਧਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਰੇਸ਼ਵ, ਸ਼ੜਜ ਅਤੇ ਪੰਚਮ ਵਿਚਕਾਰ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਵੰਡਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਹਿਲੀ ਤੇ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਧੈਵਤ ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਤਾਰ ਸ਼ੜਜ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਹੈ। ਪੰਚਮ ਅਤੇ ਸ਼ੜਜ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨਾਂ ਵੰਡਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੂਜੀ ਦੇ ਅੰਤ ਤੇ ਨਿਸ਼ਾਦ ਸਥਿਤ ਹੈ ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਰ ਸਵਰ ਲਈ ਤਾਰ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਅਸਾਨੀ ਨਾਲ ਮਿਣੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ । ਸ਼ੜਜ (ਸ) ਦੀ ਲੰਬਾਈ 36 ਮੰਨਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਕੰਮਪਨ ਸੰਖਿਆ 240 ਮੰਨਦੇ ਹੋਏ ਅਹੋਬਲ ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ।

ਸਵਰ	ਲੰਬਾਈ	ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆ
ਸ (	36″	240
ਰ (	32″	270
ਗ (	30″	288
ਮ (	27″	320
ਪਾ (	24″	360
ਧਾ (	$21\frac{1}{3}$′	405
ਨੀ (	20″	432
ਸਂ (	18″	480

ਅਹੋਬਲ ਦੁਆਰਾ ਧਾ ਦੀ ਕਾਵਵੀ ਬਿੰਦੂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਵਰਨਣ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਪੰਡਤਾਂ ਵਿਚ ਰਾਵਾਂ ਦਾ ਬੜਾ ਮਤਭੇਦ ਹੈ । ਕਿਉਂਕਿ ਅਹੋਬਲ ਆਪਣੇ ਪਹਿਲੇ ਨਿਯਮ ਵਿਚ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ

ਕਿ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਪੰਚਮ ਭਾਵ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ੱਕ ਦੀ ਰਿਆਇਤ ਦੇਣੀ ਵਾਜਬ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਮੰਨ ਲੈਣਾ ਹੀ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਧੈਵਤ ਦੀ ਠੀਕ ਸਥਿਤੀ ਬਾਰੇ ਜਾਣਦੇ ਹਨ।" ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੀ ਇਹ ਰਾਏ ਆਧੁਨਿਕ ਹੈ।

ਬਾਕੀ ਪੰਜਾਂ ਜਾਂ ਵਿਕਰਿਤ ਸਵਰਾਂ ਬਾਰੇ ਅਹੋਬਲ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਪਾਰੀਜਾਤ ਦੇ ਸੰਬੰਧਤ ਸਲੋਕ ਦੇਖਣੇ ਉਚਿਤ ਹਨ। ਜਾਂ ਪੰਡਿਤ ਭਾਤਖੰਡੇ ਦੀ ਪਧਤੀ ਸੰਚੀ ।। ਦੇ ਪੰਨਾ 78 ਨੂੰ ਵੇਖੋ।

10. ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਮੱਤ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਸਿਵ ਮੱਤ, ਕਿਰਸ਼ਨ ਮੱਤ, ਕੁਰਤ ਮੱਤ, ਹਨੂਮਾਨ ਮੱਤ, ਕਲੀਨਾਥ ਮੱਤ, ਸਮੇਸ਼ਵਰ ਮੱਤ, ਇੰਦਰਪਰਸਤ ਮੱਤ ਅਤੇ ਹੋਰ ਕਿੰਨੇ ਹੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪਹਿਲੇ ਚਾਰ ਪੁਰਾਤਨ ਸਨ । ਪਹਿਲੇ ਦੋ ਤਾਂ ਨਗ਼ਮਾ ਅਤੇ ਆਸਫ਼ੀ ਵੇਲੇ ਰਿਵਾਜ ਵਿਚ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਭਰਤ ਅਤੇ ਹਨੁਮਾਨ ਮੱਤ ਵੀ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝੇ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦੇ। ਇਸੇ ਲਈ ਮਹਿਮਦ ਰਜ਼ਾ ਨੇ ਨਗ਼ਮਾ ਤੇ ਆਸਫ਼ੀ ਲਿਖਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ।

ਹਰ ਮੱਤ ਛੇ ਮੁਢਲੇ ਰਾਗਾਂ ਜਾਂ ਜਨਯ ਸਪਤਕਾਂ ਨਾਲ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਪ੍ਰਨਾਲੀ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਹੋਰ ਵਾਕਫ਼ੀ ਲਈ ਛੇਵੇਂ ਅਧਿਆਇ ਦਾ ਪੰਨਾ 112-13 ਵੇਖੋ।

11. 19 ਸਫ਼ੇ ਦੀ ਟਿਪਣੀ,
ਦੁਆਰਾ ਤਨਜੋਰ ਦੇ ਰਾਗ।

ਅਧਿਆਇ 3

1. (ੳ) ਭਰਤ ਅਤੇ ਮਤੰਗ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਵੱਡੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਜਾਂ ਵਰਗ ਮੰਨਦੇ ਸਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪੰਜ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਅੰਤਰਾਲ ਸਨ। ਹਰ ਉਹ ਇਹਨਾਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦੇ।

(ਅ) ਸਾਰੰਗ ਦੇਵ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਪਿਛਲੇਰੇ ਲੇਖਕ 22 ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਨਾਂ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦਸਦੇ ਹਨ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਜਾਤੀਆਂ ਸਨ।
ਦੀਪਤਯਤਾ ਚ ਕਰੂਣ ਮਧੁਮਰ ਧਯੇਤਿਜਾਤਯ (ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ)
4229, ਪੰਨਾ 41.

ਪਦ 30-39, ਪੰਨਾ 41-42 ਅਨੰਦ ਆਸ਼ਰਮ ਦੁਆਰਾ ਪਰਕਾਸ਼ਨੋ ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ ਦੀ ਐਡੀਸ਼ਨ ਸ਼ਰੁਤੀਆਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਿੰਦੀ ਹੈ :

1. ਤੀਬਰਾ 2. ਕੁਮੁਦਵੀਤੀ, ਤਮੰਨਦਰਾ, ਛੋਨਦੋਵਤੀ) ਸ ਜਾਂ ਵਾਸਤੇ
5. ਦਿਯਵਤੀ 6. ਰਜਨੀ 7. ਰਤਿਕਾ) ਰ ਜਾਂ ਵਾਸਤੇ
8. ਰੌਦਰੀ 9. ਕਰੋਧਾ,) ਗ ਜਾਂ ਵਾਸਤੇ
10. ਬਜਰਿਕਾ 11, ਪ੍ਰਸਾਰਣੀ 12. ਪਰੀਤਾਤ) ਮ ਜਾਂ ਵਾਸਤੇ
ਮਾਰਜਨੀ
14. ਪਿਦਤੀ, 15. ਰਤਿਕਿ, 16. ਸੰਦੀਪਣੀ) ਪ ਜਾਂ ਵਾਸਤੇ
17. ਅਲਾਪਵੀ
18. ਮਦ੍ਤੀ, 19. ਬੋਹਣੀ, 20. ਰੰਭਾ) ਧਾ ਜਾਂ ਵਾਸਤੇ
21. ਉਗਰਾ, 22. ਕਸ਼ੋਭਵੀ ਨੀ ਜਾਂ ਵਾਸਤੇ

ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਦੀਆਂ ਕੰਪਨ ਸੰਖਿਆਵਾਂ ਪਤਾ ਨਹੀਂ, ਇਸ ਲਈ ਸਾਧਾਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾ, ਰਾ, ਰਾ ਮ ਆਦਿ ਸਵਰਾਂ ਦੀਆਂ ਕੰਪਨ, ਸੰਖਿਆਵਾਂ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੇਲਣਾ ਨਹੀਂ ਚਾਹੀਦਾ।

ਅਧਿਆਇ 4

1. ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਭਦੀਆਂ ਜਾਂ ਮੋਟੀਆਂ ਮੋਟੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ।

(ੳ) ਸੁਖਕਰਤਾ ਦੁਖਰਤਾਂ ਵਾਰਤਾ ਵਿਧਾਚੀ। ਨੂਰਵੀ ਪੂਰਵੀ ਪ੍ਰਮੇ ਕ੍ਰਿਪਾ ਜਿਯਾਚੀ।

ਸੰਗੀਤ ਸੁਰ-ਰਚਨਾ .—

(I) ਸਾ ਸਾ ਸਾਸਾ, ਸਾਸਾ ਸਸਾ, ਸਾਰ ਸਾਸ ਨ਼ੀ ਰੁਰ ਰ, ਰੁਰਰ, ਰਰ ਰਰ ਸਨ਼ੀਸ॥

(II) ਸਾਸਾ ਸਾਸਾ ਸਾਸਾ ਸ ਸਾ, ਸਾਰ ਸਾਸ ਨ਼ੀ। ਰਰ ਰ, ਰਰਰ, ਰਰ, ਰਰ ਸਨ਼ੀਸ॥

ਇਕ ਸਮੂਹ ਗਾਨ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਰ ਇਸ ਦੀਆਂ ਕੋਮਲ ਤੇ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬੁਢਾਪਾ ਸ਼ੁਧ ਰੂਪ ਨਾਲੋਂ ਕੋਮਲ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਪਸੰਦ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ੳ) (ਅ) ਚੌਥੇ ਚੈਪਟਰ ਦੀ ਮਿਸਾਲ 28 ਜੋ ਇਸ ਦੇ 7ਵੇਂ ਭਾਗ ਥਲੇ ਹੈ, ਨੂੰ ਵੀ ਵੇਖੋ।

2. ਆਸਾਨੀ ਲਈ ਡਾ. ਐਮ. ਟੀ. ਪਟਵਰਧਨ ਦੀ ਛੰਦੋ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਵੇਖੋ।

3. ਆਚਾਰਿਕ ਗਾਯੰਕ ਚੈਵ ਮਾਮਿ ਚ ਸਵਰਾਤਰਮਰ,
ਔਡਵ ਸ਼ਾਡਵ ਚੈਵ ਸੰਪੂਰਵਮਿਤਿ ਸਧਤਾਧਾ ॥

ਪਹਿਲੇ ਤਿੰਨ ਵੇਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਤਰੀਕੇ ਹਨ। ਬਾਕੀ ਦੇ ਚਾਰ ਸੈਕੂਲਰ (ਸਰਭਮਤੀ) ਉਚਾਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਨ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪਿਛਲੀਆਂ ਤਿੰਨਾਂ ਦੀ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਸਲੋਕ ਵਿਚ ਵੈਦਕ ਗਾਨ ਵਰਤੀਂਦੇ ਸਵਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਦਿਤਾ ਹੈ।

ਇਕ ਸਵਰ ਪਰਯੋਗੇ ਹਿਚਾਚਿਰਕੇਸਤਵ-ਭਿਥੀਯਤੇ।
ਗਾਇਕੋ ਦੂਸਵਰੋ ਤ੍ਰਿਯੋ ਸਮਵਰ ਖਸ਼ੈਵ ਸਾਮਿਕ ॥

4. ਸ਼ਿਖਰ :—ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੀਤ ਦਾ ਸ਼ਿਖਰ ਜਾਂ ਕਾਈਮੈਕਸ ਤੇ ਅਪੜਣ ਦਾ ਢੰਗ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਜਾਂ ਸਾਰੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਬੜੇ ਧਿਆਨ ਨਾਲ ਅਧਿਐਨ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸੰਗੀਤ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਅਸਰਦਾਇਕ ਬਣਾਉਣ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਸਪਰਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਸਿਧਾਂਤਕ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਅੰਗ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਕਿ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗਤ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਲਈ ਅਤੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਨਿਮਨ ਵਿਚ ਇਹ ਕੁਝ ਕੁ ਵੰਨਗੀਆਂ ਹਨ :

ਖੇਡ-ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਜਾਂ ਸ਼ਿਖਰ ਤੇ ਅਪੜਦਾ ਢੰਗ :—

(ੳ) ਕੁੜੀਆਂ :

ਓ ਮੇਰਾ, ਚੱਕੀ ਮੇਰਾ, ਭੋ ਮੇਰਾ, ਭੋ ਮੇਰਾ (ਅਣਗਿਣਤ ਹੱਦ ਤਕ ਜਾਰੀ ਰਹਿੰਦਾ)।

(ਅ) ਮੁੰਡੇ :

ਰੂਤਤੂ, ਤੂ, ਤੂ, ਤੂ, ਤੂ ਤ ਤੂ ਤੂ (,, ,,)

ਇਕ (ੳ) ਅਕਹਿਰੇ ਗੀਤ ਨੂੰ ਇਕੱਲੀ ਕੁੜੀ ਬੋਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਦੂਜੀ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਥਮ ਜਾਂ ਬੰਦ ਦੁਆਲੇ ਗੇੜੇ ਦਿੰਦੀਆਂ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਲਕੀਰੇਆ ਭਾਗ ਅਹਿਸਤਾ ਅਹਿਸਤਾ ਵਧਦੀ ਜਾਂ ਉਚੀ ਹੁੰਦੀ ਅਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਅਤੇ ਸੁਰ ਪਧਰ ਜਾਂ ਲੈ ਦਾ ਵਧਣਾ ਪਿਛਾ ਕਰਨ ਦੀ ਹਾਤੀ ਦੇ ਨਾਲੋਂ ਨਾਲ ਵਧਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖੇਡ ਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਸ਼ਿਖਰ ਜਾਂ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਵਲ ਨੂੰ ਵਧਦੀ ਹੈ।

ਦੂਜੇ (ਅ) ਵਿਚ ਇਕ ਲੜਕਾ ਆਪਣੇ ਵਿਰੋਧੀ ਤੇ ਹਮਲਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਆਪਣੇ ਪਾਸ ਦੀ ਲਕੀਰ ਨੂੰ ਟਪਣ ਲਗਿਆਂ ਕਹਿਣਾ ਆਰੰਭ ਕਰਦਾ ਹੈ (ਜਿਵੇਂ ਪੰਜਾਬ) ਵਿਚ ਕਬੱਡੀ ਦੀ ਖੇਡ ਸਮੇਂ ਇਹ ਲਕੀਰ ਹ ਡੂ ਡੂ ਖੇਡ ਦੇ ਦੋ ਧੜਿਆਂ ਨੂੰ ਵੰਡਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੀਆਂ ਚਾਲਾਂ ਵੀ ਲਕੀਰੇ ਹਿਸਿਆਂ ਨੂੰ ਬੋਲ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਂਗ ਹੀ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਜਾਂ ਸ਼ਿਖਰ ਤੇ ਅਪੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ੲ) **ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਜਾਂ ਸ਼ਿਖਰ ਦਾ ਸਮੂਹਕ ਤਰੀਕਾ :—**

ਸਾਰੇ ਸਮੂਹਕ ਕੰਮ ਵਿਚ ਚਾਹੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਸਧਾਰਨ ਖੇਤਰ ਦਾ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਦਯੋਗ ਆਦਿ ਦਾ ਹੋਵੇ, ਕੰਮ ਅਤੇ ਜਤਨ ਦੇ ਸੰਟਣ ਨੂੰ ਇਕ ਸੁਰ ਜਾਂ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਲੈ-ਬੱਧ ਸਾਧਾਗੁਜਰੇ ਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਸਾਰੇ ਗਰੁਪ ਜਾਂ ਸਮੂਹ ਦੀਆਂ ਚਾਲਾਂ ਨੂੰ ਲੜ-ਬੱਧ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਲੈ ਜਾਂ ਚਾਲ ਦੀ ਗਤੀ ਦੀ ਤੇਜ਼ੀ ਤੇ ਅਵਾਜ਼ ਦੇ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਕਾਮਿਆਂ ਵਿਚ ਜ਼ੋਰ ਦੀ ਲਹਿਰ ਚਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਕੰਮ ਅਜਿਹਾ ਹੋਵੇ ਜਿਸਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਕਿਸੇ ਮਸ਼ੀਨ ਦੇ ਪਹੀਏ ਦੁਆਰਾ ਲੈ-ਬੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੋਵੇ ਤੇ ਉਸ ਚੱਕਰ ਦੀ ਲੈ ਨਾਲ ਹੀ ਲੈ ਰਖ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਕੰਮ ਵਿਚ ਇਕ ਕੁਦਰਤੀ ਰਫਤਾਰ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸ) **ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਜਾਂ ਸ਼ਿਖਰ ਦਾ ਹਟੀਦਾਸੀ ਢੰਗ :—**

ਵੇਖੋ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਰਸਤਤ ਅਧਿਆਇ ਦੀ ਬਣਤਰ ਤੋਂ ਸਿੱਧ ਹੈ, ਪੰਨਾ 67.

5. ਸਾਮ ਗਾਣ :—

ਮਿਸਾਲ ਵਜੋਂ ਸੰਗੀਤਕ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਵਿਚ ਅੰਕਤ ਵੇਖਣ ਲਈ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵੇਖੋ :

(I) ਰੈਵ, ਪੋਪਲੇ ਦੀ ਪੁਸਤਕ 'ਦੀ ਮਿਊਜ਼ਿਕ ਆਫ ਇੰਡੀਆ'

(II) ਐਮ. ਐਮ. ਅਕਾਦਮੀ ਜਰਨਲ, ਵੋਲ. ਪੰਨਾ 150—152 ਅਤੇ ਵੋਲਿਊਮ ਪੰਨਾ 2—16.

ਅਤੇ ਪੰਡਤ ਲਕਸ਼ਮਵ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਦਿਰਵਾੜ ਪੂਨਾ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਪੁਸਤਕ 'ਸਾਮਗਾਨ ਦੀ ਪੁਰਾਤਨ ਢੰਗ' ਵੀ ਪੜ੍ਹੋ।

ਦੀ ਦਕੱਨ ਕਾਬਜ ਰੀਸਰਚ ਇੰਟੀਚਿਊਟ ਪੂਨਾ ਨੇ ਪੰਡਤ ਦਰਾਵੜ ਦੁਆਰਾ ਗਾਏ ਛੇ ਗਾਣਿਆਂ ਦੇ ਰੀਕਾਰਡ ਵੀ ਬਣਾਏ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਡਤ ਦਰਾਵੜ ਨੇ ਕੁਝ ਸਾਮਨਾ ਨੂੰ ਅਜੋਕੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਗਾਇਆ ਹੈ।

6. ਕਿਸੇ ਵੀ ਆਧੁਨਿਕ ਲਿਮੀ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਨੂੰ ਵੇਖੋ ਜੋ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਵਿਚ

ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਜਿਵੇਂ ਸੋਲ੍ਹਾ ਪੁਰ ਦੇ ਮਿਸਟਰ ਮੋਹਲਕਾ ਦੇ ਚਾਰ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਰਚਿਤ "ਸਿਨੇਮਾ ਸੰਗੀਤ" ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ।

7. ਗਾਨ, ਉਚਾਰਨ ਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ :—

ਮਿਸਾਲ (ੳ) ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪਦਾਰਥਾਂ ਜਾਂ ਗਾਣ ਦਾ ਆਰਥਿਕ ਢੰਗ

ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ :—	ਰਾਮ	ਰਾਮ	ਰਾਮ	ਰਾਮ	(ਅਣਗਿਣਤ ਵੇਰ ਕਿਹਾ	ਜਾਂਦਾ ਹੈ)
ਫੋਨੈਟਿਕ ,, :—	ਰਾਂ	ਰਾਂ	ਰਾਂ	ਰਾਂ	,,	,,
ਸੰਗੀਤਕ ,, :—	ਸਾਂ	ਸਾ	ਸਾ	ਸਾ	,,	,,

ਨਤੀਜਾ ਜਾਂ ਤੱਤ .—ਇਕੋ ਧੁਨੀ ਹੈ ਜਾਂ ਅਕੇਵੇਂ ਵਾਲੀ ਧੁਨੀ ਹੈ।

ਮਿਸਾਲ (ਅ) ਗਾਥੀਕਾ ਢੰਗ :—

ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ :	ਜੈ ਵਿਫਲ, ਜੈ ਜੈ ਵਿਫਲ	)
ਫੋਨੈਟਿਕ ਟੈਕਸਟ :	ਜੈ ਵਿਫਲ, ਜੈ ਜੈ ਵਿਫਲ	) ਕਈ ਵਾਰੀ ਦੁਹਰਾਇਆ
ਸੰਗੀਤ ਟੈਕਸਟ :	ਸਾ ਨ਼ੀ ਨੀਸਾਸਾ, ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀਸਾਸਾ	) ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਤੱਤ—ਕੇਵਲ ਦੋ ਨਾਲੋ ਨਾਲ ਦੇ ਸਵਰ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਸਾਰੇ 24 ਭਜਨ, ਜਿਵੇਂ ਗਿਆਨਵਾ ਤੁਕਾਰਾਮ, ਰਾਮ ਕਿਰਸ਼ਨੋ ਹਰੇ ਆਦੀ ਜੋ ਸ਼੍ਰੀ ਐਲ. ਆਰ. ਸੰਗਾਰਕਰ ਨੇ 'ਭਗਤੀ ਮਾਰਗੋ ਪਰਦੀ' ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਦਿਤੇ ਹਨ, ਗਾਥੀਕਾ ਢੰਗ ਵਿਚ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਕਰਾਂ ਆਚਾਰੀਆ ਦੇ ਚਰਪਟ ਪੰਜਰੀਕਾ ਸਤੋਤਰਮ ਦੇ ਗੀਤ ਹਨ।

(ੲ) ਸਾਮਕਾ ਢੰਗ :

ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ :	ਰਾਮ	ਰਾਮ	ਰਾਮ	ਰਾਮ	। ਸੀਤਾ ਰਾਮ	ਸੀਤਾ ਰਾਮ	
ਫੋਨੈਟਿਕ ਟੈਕਸਟ :	ਰਾਂ	ਰਾਂ	ਰਾਂ	ਰਾਂ	। ਸੀਤਾ ਰਾਂ	ਸੀਤਾ ਰਾਂ	
ਸੰਗੀਤਕ ਨੋਟੇਸ਼ਨ :	ਸਾ ਸੁਰ	ਰਗ	ਰਗ	ਰਗ	ਰ	ਸਾਸ	ਸਾ

ਤੱਤ—ਕੇਵਲ ਤਿੰਨ ਨਾਲੋ ਨਾਲ ਦੇ ਸਵਰ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਗਿਣਤੀ ਜਾਂ ਪਹਾੜਿਆਂ ਦੀ ਧੁਨੀ ਠੀਕ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਢੰਗ ਨੇ ਸਾਡੇ ਨਿਤ-ਪ੍ਰਤੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਉਚਾਰਿਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਬਚਿਆਂ ਦੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਰਾਈਮਜ਼ ਜਾਂ ਗੀਤ ਹਨ, ਜਾਂ ਅਖਾਵ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਹੋਰ ਛੋਟੇ ਛੋਟੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਭਜਨ ਆਦਿ ਹਨ।

ਆਰਚਿਕਾ, ਹਾਥੀਕਾ ਅਤੇ ਸਾਮਿਕਾ ਢੰਗ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਲਈ ਅਸੀਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪੰਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਉਹ ਇਸ ਦੇ ਨਮੂਨੇ ਦੇ ਸਕਦਾ ਹੈ।

(ਮ) ਮੀਟਰ ਜਾ ਛੰਦਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਵਿਧੀ

ਵੰਨਗੀ । ਇੰਦਰਵਜਗ :—

ਧ ਸ ਰਾਰਾਰਾ ਰਾਰਾਰ ਰਾ, ਸਰ । ਰਰਰਾ ਸਰਰਰਾ, ਰਾਰਾਰ, ਰਾਰਸ

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨ । ਜਿਸਤ ਲਾਈਨ

ਦੋਖੋਨਿ ਡੋਕਾ ਹਦਯਾ ਭਿਰਾਮਾ ਕਾਮਾ ਪੁਛੇ ਧਾ, ਵਤਸੇ ਸੁਕਾਮਾ

ਵੰਨਗੀ 2 ਉਪਦ੍ਰੇਵਜਰਾ

ਇਸ ਦੇ ਵੀ ਇਦਰਵਜਰਾ ਜਿੰਨੇ ਹੀ ਮਾਤਰੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਟਿਊਨ ਦੀ ਸੰਗੀਤਕ ਨੋਟੇਸ਼ਨ ਵੀ ਉਹੀ ਹੈ । ਭਾਵੇਂ ਇਥੇ ਪਹਿਲਾਂ ਸਿਲੇਬਲ ਜਾਂ ਮਾਤਰਾ ਛੋਟਾ ਹੈ, ਇਹੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਰੋਤੇ ਦੁਆਰਾ ਇਹਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਛੰਦਾਂ ਨੂੰ ਨਖੇੜਨਾ ਬਹੁਤ ਕਠਨ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਛੰਦ ਇਕ ਦੂਜੇ ਵੀ ਗਲਤ ਸਾਫਤ ਹੋਏ ਹੋਏ ਹਨ ।

ਵੰਨਗੀ 3 :— ਅਜਿਹੇ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇੰਦਰਾਵਸਾਂਨਾ ਛੰਦ

(— —) ਦੀ ਵੀ ਉਹੀ ਸੰਗੀਤਕ ਲਿਪੀ ਹੈ ।

ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਦੋ ਮੀਟਰ ਜਾਂ ਛੰਦ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਮਾਤਰਾ ਇਕੋ ਜਿਹੀਆਂ ਹੋਣ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੰਗੀਤਕ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਮਾਤਰੇ ਛੋਟੇ ਜਾਂ ਲੰਮੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ।

ਵੰਨਗੀ 4 ਅਤੇ 5 : ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਵਾਗਤਾ ਅਤੇ ਕਥੋਰਤਾ ਦੀ ਇਕੋ ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਹੈ ।

ਸਵਾਗਤਾ

ਰਾਤੋੜ੍ਹਹਤਾ

ਧ਼ ਸ ਰਗ, ਰ ਗ ਗ, ਗ ਰ ਸ ਸ — ਟਾਂਕ ਲਾਈਨ

ਰ ਰਗ ਰਸ, ਰ ਰਗ ਗ, ਗ ਰ ਸ ਸ — ਜਿਸਤ ਲਾਈਨ

ਵੰਨਗੀ 6 : ਵੰਸ਼ਸਥ :—

ਧ਼ ਸ ਰ ਗ ਰਗ ਗ ਗ ਰ ਰ ਸ ਰ ਸ ਰ ਸ ਰ ਰਗ ਗਗ ਰ ਗ ਰ

ਸ ਸ

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨ ਜਿਸਤ ਲਾਈਨ

ਉਸੇ ਜਿਯਾਲਾ ਧਨ ਤੋਚ ਪੰਡਿਤ ਕੁਲੀਨ ਤੋ ਤੇ ਚਿਗੁਣੀ ਬ੍ਰਹਸ਼ਰਤ

ਵੰਨਗੀ 7. **ਦ੍ਰੂਤ ਬਿਲਮੰਬਤ**

ਧ਼ ਸ ਰਗਰ ਗ ਰਗ, ਗ ਗ ਰ ਸ ਰ | ਰ ਰ ਗ ਗਰ ਸ ਰੇ ਰਗ ਗਗ ਰ ਸ ਸ
ਟਾਂਕ ਲਾਈਨ | ਜਿਸਤ
ਕਰਿ ਕਮੰਡਲੂ ਦਨ ਡ ਸੁਰਾਜਨ ਤ੍ਰਿਜਗਮਾਪ ਕਰੀ ਬਟੂ ਬਾ ਮਨ

ਵੰਨਗੀ 8. **ਵਸੰਤਤਿਲਕਾ**

ਧ਼ ਸ ਰ ਗ ਗ ਗ ਰ ਸ, ਗ ਗ ਰ ਰਗ ਸਰ | ਰ ਰ ਸ ਰ ਸ ਰ ਰ ਰਗ ਗ ਗ ਰ ਗ ਰਸ
ਟਾਂਕ ਲਾਈਨ | ਜਿਸਤ ਲਾਈਨ
ਸਾਰੀ ਕਸੰਤਾਕਿਤ ਨਿਰਖੋਨਿ ਡੋਕਾ ਕਾਂਰੇ ਅਸੀਂ ਤਿਜ ਪੋਸੇ ਰੁਘੁਰਾਜ ਮੋਠਾ

ਨੀ ਗਰੁਪ

ਵੰਨਗੀ 9. **ਸ਼ਾਲਿਨੀ**

ਨੀ ਨੀ ਨ਼ੀ ਸ ਰ ਗਗ ਰ ਰ ਰ ਸ ਰ | ਰ ਗ ਸ ਨੀ ਨੀਸ ਰ ਗ ਰ ਸ ਸ
ਟਾਂਕ ਲਾਈਨ | ਜਿਸਤ ਲਾਈਨ
ਸੰਪਤਕਾਫੀ ਕੋਠਛੇ ਸਜਜਨਾਚੇ ਹੋਤੇ ਚਿਤ ਗਿ ਤਿੰਪ ਕੇਰੂਹਾਰੇ

ਵੰਨਗੀ 10. **ਮਾਲਿਨੀ**

ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ ਨੀ ਸ, ਰ ਗ, ਗ ਗ, ਰਸ ਰ, ਰ ਗ ਗ ਰ ਸ ਰ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ, ਨੀਸ
ਰ ਗ ਰ ਸ ਸ

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨ ਜਿਸਤ ਲਾਈਨਾਂ
ਮਧੁਰਤਰ ਫਛਾਂਚੀ ਪੁਨਰ ਧੋਵੇ ਨ ਗੋਡੇ ਮਜ ਮਗ ਰਘੁਰਾਧਾ, ਫੋਵਿਤਾਂ,
ਫੋਵਿਤ ਖੋੜੀ

ਵੰਨਗੀ 11. **ਮੰਨਦਾਕਾਨਤਾ**

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨਾਂ

ਰ ਰ ਸਾ ਸਾ, ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨੀ ਸ, ਰ ਰਗ ਗ ਗ ਰ ਸ ਰ

ਜਿਸਤ ਲਾਈਨਾਂ

ਗ ਗਗ ਗ ਗਗ, ਗ ਰ ਗ ਗ ਗ, ਰ ਗ ਰਗ ਗ ਰ ਸ ਸ
ਕਛਤ ਰਕਾਕਤਬਿਰਹਗੁਰਵ ਰਵਾਂਧਿਕ ਰਾਤ੍ਰੀਪ੍ਰਭਤ
ਸਪੋਨਾ ਵਤਰੰਮਿਤ ਮਹਿਮਾ ਕੰਸ਼ਭੋਗਯੋਗ ਭੂਤਰ

ਵੰਨਗੀ 12. **ਸਤਰਘੰਰਾ**

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨਾਂ

ਰ ਰ ਸ ਸ ਧ ਨੀ ਸ, ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨੀ ਸ, ਰ, ਗਗਗ ਗ ਰ ਸ ਰ

ਜਿਸਤ ਲਾਈਨਾਂ

ਗਗਗਮ ਗਗਗ ਗਰਗਗ, ਗਗਗ ਗਗ ਰ ਗ ਮ ਗ ਰਗਰਗ ਗਰ ਸਾਸਾਰ

ਸਾਧੂਵਾ ਤਿਯਾਗ ਅਰਥ, ਖਸੁਵੀਹੀ ਨਾ ਕਰਵੇ ਅਭੂਚ ਦੇਵ ਸੰਤ

ਸ੍ਰੀ ਦੇ ਸਤਸੰਗ ਅਮਗ, ਜਿਸ ਵਰੁਵੀ ਕ੍ਰਪਾ ਕਾਨਨਾ ਵਸੰਤ ।

ਵੰਨਗੀ 13. **ਸ਼ਿਖਰਿਣੀ**

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨਾਂ

ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਸ ਗ ਰ, ਨ਼ੀ ਸ ਰ ਸ ਰ ਰਾ, ਰ, ਸ ਸੀ ਸ ਰ

ਜਿਸਤ ਲਾਈਨਾਂ

ਰ ਗੁ ਗ ਸ ਨ਼ੀ, ਨਸਰ ਸਰ ਗੁ, ਰ ਸ ਸਰਸ

ਵਿਸਾਂਵਾ ਧੇ ਕਾਂਰੀ ਉਡਨਿ ਲਵਲਾ ਹੀ ਪਰਤਲਾ

ਕ੍ਰਿਪਾਠਾਚਯਾ ਬਸੁਵਿ ਭਨਿਵ ਧੀ ਉਤਰਲਾ ।

ਵੰਨਗੀ 14. **ਹਰਿਣੀ**

ਸਾਰੀਆਂ ਲਾਈਨਾਂ ਰ ਗਗ ਰ ਸ ਧ਼ ਸ ਰਾਗ ਰ, ਧ਼ ਸ ਰ ਰਾਰਾ ਰ ਰਾਰਾ ਰ ਧ਼ ਸ

ਕਸ਼ਵਰੀ ਤੁਮਚੀ ਦੇਵਾ ਸੇਵਾ ਨਸੇ ਘਨਲੀ ਮਲਾ ।

ਵੰਨਗੀ 15. **ਪਟਯਵੀ**

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨਾਂ ਮ ਪ ਧ ਪ ਮ ਗ, ਮ ਪ ਧ ਪ ਮ ਗ, ਰ ਗ ਗਗ ਰ ਸ

ਜਿਸਤ ਲਾਈਨਾਂ ਸ ਰ ਰ ਸ ਰ ਪ, ਮ ਗ ਰ ਧ ਰ ਨ਼, ਰ ਗ ਗਗ ਰ ਸ

ਵੜੇ ਮਧੁਰ ਖਾ, ਵਿਯਾ ਅਸਤਿ ਕਿ; ਤਧ ਭੇਵੇ ਤਸੇ:

ਹਿਰੇਜ ਛਿਤ ਸ਼ੁੰ, ਦਰੀ ਕਨਪ ਜਰਹੀਂ ਹੀ ਵਸੇ ।

ਵੰਨਗੀ 16.

(ੳ)

ਟਾਂਕ ਲਾਈਨਾਂ ਸ ਸ ਰ ਮ ਮ ਪ, ਮ ਪ ਧ ਧ ਧ ਪ ਪ ਸ ਨੀ ਧ ਮ ਧ ਪ

ਜਿਸਤ ਲਾਈਨਾਂ ਧ ਧ ਪ ਮ ਮ ਗ, ਰ ਗ ਮ ਗ ਰ ਸ, ਰ ਪ ਮਗ, ਸ ਰ ਸ

ਮਹਾਂਤਾਰੀ ਉਠਤਾਂ, ਨਯੇਵ ਤਿਜਲਾ ਮਾਤਾਮਦੀਯ ਅਸੀਂ

ਕਾਨਤਾ ਕਾਯ ਵਦੋਂ ਨਵਪ੍ਰਸਵ, ਸਾਤ ਦਿਸਾਵੀ ਤਸੀਂ

(ਅ) ਇਕ ਹੋਰ ਪੁਰਾਤਨ ਅਤੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਸਿਧ ਵੰਨਗੀ :—

ਸ਼ਾਦੂਲਇਕੀਡਿਤ

ਸਾਰੀਆਂ ਚਾਰੇ ਲਾਈਨਾਂ :

ਗ ਗ, ਰ ਸ ਧ਼, ਧ਼ ਸ ਰ, ਰ ਗਗ ਰ ਸ ਸ ਨੀ ਧ ਸ ਰ ਗਗ ਗਮ ਗ
ਗੰ ਗਾ ਗੰ ਗੋ-, ਮ ਤਿ ਗੇ ਪਤੀਗਣਪਤਿ ਗੋਵਿੰਦ ਗੇ ਬੰਧਨੈ

ਇਹ ਵੰਨਗੀ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਤਨ ਹੈ ਅਤੇ ਪਰਮਪਰਾ ਤੋਂ ਕੇਵਲ ਮੰਗਲਾਸ਼ਟਕ ਕਾਵਿ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਸਮੇਂ ਉਹਨਾਂ ਅਸੀਸਾਂ ਭਰੇ ਸਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਵਿਆਹ ਸਮੇਂ ਲਾੜੇ ਅਤੇ ਲਾੜੀ ਨੂੰ ਦਿਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ।

ਵੰਨਗੀ 17. ਇਕੋ ਹੀ ਗਾਨ ਵਿਚ, ਇਕ ਹੀ ਲਾਈਨ ਵਿਚ ਕਈ ਵਾਰੀ ਬਾਰ ਬਾਰ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਛੰਦ :—

1. ਭੁਜੰਗ ਧਰਤਾਬ	ਚਾਰ ਲਾਈਨਾਂ	ਵਿਚ	ਦੋਹਰਾਇਆ	ਜਾਂਦਾ ਹੈ
2. ਕਨਗਵਿਵੀ	,,	,,	,,	,,
3. ਸਾਰਾ	,,	,,	,,	,,
4. ਮੋਤ੍ਰਕਦਾਮ	,,	,,	,,	,,
5. ਮੋਦਕ	,,	,,	,,	,,
6. ਤਰੁਲਨਯਨ	,,	,,	,,	,,
7. ਵਿਧਾਧਰ	,,	,,	,,	,,
8. ਤੋਟਕ	,,	,,	,,	,,

ਕਿਉਂਕਿ ਇਹਨਾਂ ਛੰਦਾਂ ਵਿਚ ਇਕੋ ਹੀ ਗਾਨ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਉਹਨਾਂ ਵਿਚ ਇਕਸਾਰਤਾ ਦਾ ਤੰਤ ਸਾਫ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹਨਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਢੰਗ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਨ ਹੈ। ਅਕਸਾਰ ਗਾਨ ਦੇ ਇਹ ਛੰਦ ਅਕਾਸਾਰ ਗਾਨ ਤੇ ਮਾਤਰਾ ਗਾਨ ਦੇ ਵਿਚ ਜੋੜਨ ਵਾਲੀਆਂ ਕੜੀਆਂ ਹਨ ।

ਪੰਚਚਾਮਰ ਦੀ ਧੁਨੀ ਮਾਤਰਾ ਵਰਤ ਦੀ ਇਕ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਅਠ ਵਾਰੀ ਉਪਰੋਂ ਥਲੀ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਫੌਜੀ ਦਾ ਮਾਰਿਚੰਗ ਗਾਣ ਵਾਂਗੂ ਹੈ ।

ਮਾਤਰਾ ਵਰਤ

ਵੰਨਗੀ 18. ਮਾਤਰਾ ਵਰਤ ਪੂਰਨ ਮਾਤਰਾ ਜਾਂ ਗਿਣਤੀ ਦੁਆਰਾ ਗਿਣੇ ਜਾਂ ਮਿਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਲੰਬੇ ਅਤੇ ਛੋਟੇ ਕਾਵ ਮਾਤਰਿਆਂ ਦੇ ਹਿਸਾਬ ਨਾਲ ਨਹੀਂ । ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਉਹ ਚਾਰ ਮਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਇਕ ਇਕਾਈ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕੁਝ ਇਕ ਵਰਤਾ ਵਿਚ ਵਜ਼ਨ ਜਾਂ ਜ਼ੋਰ ਤੇ ਆਰਾਮ ਦੀਆਂ ਥਾਵਾਂ ਨੀਯਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਸਭ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਹੈ ।

ਭਰੋਪੰਤੀ ਆਰੀਆ ਰੀਤੀ—

ਸ ਗਗਗ, ਗ ਗਸ ਗ, ਰ, ਗ, ਗ ਗ ਪ, ਮ ਗ ਰ, ਨੀ ਰੇ ਗ ।
ਮ ਗਗਗ, ਗ ਰ ਸਾ ਨ਼ੀਨੀਨੀ ਦਿ ਰ ਰਾ, ਮ ਗ ਰ ਦਿ ਰ ਸ ।
ਹਸੀਤੇ ਹਾਸਤੀ, ਟਾਕੁ ਕਿ ਜੋਵੇ, ਤੁਵਾਨਾ ਰਾਮਾਤੇ
ਗਹੂਤੇ ਜੇਵਿੰ ਸੁਧਾ, ਦੇਵਿਨ ਜਰਲੀਸ ਤੂੰ ਨਾ ਮਾਤੇ ॥ 2 ॥

ਵੰਨਗੀ 19. ਸਾਕ (ਦੋਧਕ) ਆਧੁਨਿਕ ਚੰਦਕਾਂਤ

(ਸਵਰ ਲਿਪੀ) ਧ਼ ਸਸ ਸ ਰ, ਰ ਪ ਮ ਗ, ਰ ਗ ਰ ਸਰ, ਗਗ ਰ
ਸਵਰ ਲਿਪੀ ਸ ਰਰ ਗਗ ਰ, ਧ਼ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਧ਼ਪ ਪ਼ ਧ਼ਧ਼ ਸਸ ਰਰ ਗ ਸ
ਟੈਕਸਟ : ਥਿਾਚ ਤਿਵਯਾਕਚਯ, ਕਾਂਠੀ ਆਹੇ ਕ੍ਰੀੜਾ ਮੰਦਿਰ ਜਯਾਚੇ,
ਨੀਲ ਸਨਯਾਚੇ, ਚਮਕ ਸੁਦਰ ਰਤਨ ਖਚਿਤ ਜੇ ਸਾਵੇਂ ।

ਵੰਨਗੀ 20. ਦਿਨੰਡੀ

ਪਹਿਲੀਆਂ ਦੋ ਲਾਈਨਾਂ ਸ ਸੰ ਨੀ ਧ ਪ, ਮ ਧ ਪ ਮ ਰਨ ਰ, ਸਰਗ, ਗਰ, ਸਾ
ਕ੍ਰਿਪਾ ਸਾਗਰ ਤੂੰ, ਆਸਿਸ ਜਗ, ਵਾ ਧਾ
ਨਿਸਕ ਕਰਿਤੋਂ, ਤੂਗਿਯ, ਪਦੀ ਮਾ ਧਾ
ਤੀਜੀ ਲਾਈਨ ਦੀ ਸਵਰ ਗ ਮ ਪਪ, ਪ ਪ ਪ ਧਾ —ਪ, ਪ ਪਸੰ ਨੀ ਧ ਨੀ ਧਪ
ਮ ਗ ਮ
ਲਿਪੀ : ਅਸੀ ਆਮਰੀ ਅਤੀ ਪਤਿਤ ਦੁਗਚਾ ਰੀ
ਚੌਥੀ ਲਾਈਨ, ਸਵਰ ਰ ਰ ਗ, ਮ ਪ ਪ, ਮ ਧ ਪ ਮ ਗ, ਰ ਸ ਰਗ ਰ ਗ ਸਸ ਸ
ਲਿਪੀ : ਤੂਚਿ ਹੋਉਨਿ ਵਾ, ਸਦਯ ਆਮਹਾਂ ਤਾ ਰੀ

ਵੰਨਗੀ 21. ਕਾਮਦਾ

(ਸਵਰ ਲਿਪੀ) ਪ਼ ਧ਼ ਧ਼ ਧ਼ਸ, ਨੀ ਰ ਸ ਧ਼ ਨ਼ੀ
ਆਸ ਹੀ ਤੁਝੀ, ਫਾਚ ਲਾ ਗ ਲੀ
ਨੀ ਰ ਗਗ ਗ ਰ, ਨੀ ਰ ਸ ਨ਼ੀ ਸਾ
ਦੂਜੀ ਲਾਈਨ ਦੇ ਦਿਯਾਨਿਧੇ , ਬੂਦ ਚਾਗਲੀ

ਵੰਨਗੀ 22. ਹਡੱਗਾ ਨਿਰਤ (।) (ਦੋਜਾਵਿਆਦਾ)

ਸਵਰ ਲਿਪੀ : ਪ਼ ਨ਼ ਨ਼ੀ ਸ ਪ਼ ਸਰ ਸ ਰ ਰਗ ਸਰ ਸ—ਪ਼
ਸਾਰੀਆਂ ਲਾਈਨਾਂ ਭਾਈਆ ਮਹੋਰਚਾ ਬੈਧ ਆਨਾ ਬਾਈ ਬੈਧ ਆ—ਨਾ

ਵੰਨਗੀ 23.

ਸਵਰ ਲਿਪੀ : ਪ਼ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਨ਼ੀ ਸ ਸ ਗ ਰ ਗ ਰ ਸ
ਗੀਤ ਭਾਈਯਾ ਮੋਹਰੀ ਯਾ ਬਾਕੀ ਗੁਜਰੀ ਯਾ
ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਸ ਗ ਗਗ ਗ ਗਗਗ ਗਗ ਗਰ ਸਾਰੇ
ਤੂਈਆ ਗਾ ਮਹੋਰਚਿਆਨ ਤੁਲਾ ਕਾਖਾ ਦਿਲ ?
ਉਤਰ ਗ ਗ ਰਗ ਗ ਗ ਗ ਗ ਗ ਗਰ ਰਸ
ਭਾਈਆ ਗ ਮਹੋਰਚਿਜ ਲਮਿਲਾ ਦਿਲਾ ਹਿਤੀ ।

ਅਤੇ ਇਸੇ ਪਰਕਾਰ ਨਵੇਂ ਸਵਾਲ ਅਤੇ ਜਵਾਬ ਚਲਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ।

ਵੰਨਗੀ 24. **ਅਨੁਸਟਮਰ**

ਸਵਰ ਲਿਪੀ : ਸਾ ਗਗ ਗ, ਰ ਗਗ ਰ, ਸ ਧ, ਸ਼ ਗ ਰ, ਰ ਗਗ ਰ, ਸ ਸ
ਸਵਰ ਲਿਪੀ : ਸ ਗਗਗ, ਰ ਗਗਰ, ਸ ਧ਼, ਸਰ ਸਰ ਗਰ ਸਾ ਸ
ਪਹਿਲੀ ਲਾਈਨ : ਕਵਿਆ ਵਾਸੂਦੇਵਾਯ, ਹਰਯੇ, ਪਰਮਾ ਤਸਨੇ—
ਦੂਜੀ ਲਾਈਨ : ਪ੍ਰਵਤ ਕੂਲੇਸਾਸਯ ਗੋਬਿੰਦਾਯ ਕਮੋ ਕਮ :

ਵੰਨਗੀ 25. **ਕਿਤਾਬੀ ਉਵੀ**

ਤੂੰ ਨਮੋਜੀ ਹਰੋਬਾ ਸਕਲਾਦਿ ਤੂੰ ਧ ਪਰੰਾਭਾ
ਗਗ ਗਗਗ ਗਗਗ ਗਗਗ ਗ ਰ ਗਗ
ਆਠੁਵਨੀ ਤ- ਹੀ ਸਵਰੂਪ ਸ਼ੋਭਾ ਵੰਦਨ, ਭਾਵੇ ਕਰੀਤਸੇ ।
ਗਗਗ ਗਗ ਗਗਗਰਰ ਸਰਰ ਗਰ ਗਰ ਸਾਸ

ਵੰਨਗੀ 26. **ਸੰਗੀਤਕ ਉਵੀ**

ਪਹਿਲੀਆਂ ਤਿੰਨ ਲਾਈਨਾਂ
ਪਹਿਲਾ ਸਾਡਾ ਨੇਮ
ਤੁਠਸੀ ਖਾਲੀ ਰਾਮ
ਸਵਰ ਲਿਪੀ : ਸ ਸ ਰ, ਸਰ, ਰਸਰ
ਚੌਥੀ ਲਾਈਨ : ਪੋਥੀ ਵਾਚੇ
ਰ ਰ, ਰਸ,

ਵੰਨਗੀ 27.

ਉਮੰਗ ਦੀਆਂ ਪਰਾਰੰਭਕ ਵੰਨਗੀਆਂ ਲਗਭਗ ਧੁਨਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਐਵੀ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਦੀਆਂ ਹਨ,

ਜਿਵੇਂ ਜੀਵ ਸ਼ੀਵ ਦੋਨੀ। ਕੇਲੇ ਏਕਾਕਾਰ, ਬੋਲੇ ਗਡੋਕਸ਼ਰ ਤੋਹਿ ਯੋਗੀ

ਵੰਨਗੀ 28. ਉਮੰਗ ਦੀਆਂ ਵਿਕਸਤ ਵੰਨਗੀਆਂ :

ਰਪੇਈ ਘੇਈ ਮਾਡੋ ਵਾਚੇ—ਗੌਡ ਨਾਮ ਗਧੋਵਾਚੇ—

ਮਨਾ ਤੇਧੇ ਥਾਂਵ ਧੇਈ, ਹਾਰੀ ਗਧੋਬਾਚੇ ਪਾਧੀ।

ਸਵਰ ਲਿਪੀ :— ਸਗ, ਰਗ, ਗ ਰ ਸ ਰ, ਰ ਗ ਰ ਗ ਰ ਗ ਰ ਸ ।

ਇਸ ਦੀ ਵੀ ਵਿਕਸਤੀ ਵੰਨਗੀ।

ਸਾਰ ਗ, ਰ ਨੀਧ਼ ਨੀਸ। ਨੀਸ ਰਗ ਰਪ ਮਪਗ ਰ ਅਜੇਹੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਵਿਚ ਗ ਸਵਰ ਸੁਧ ਜਾਂ ਕੋਮਲ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਰਤੀ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੋਟੀ ਮੋਟੀ ਧੁਨਾਂ ਉਤਪਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ

ਉਦੁਵ ਜਾਤੀ

ਵੰਨਗੀ 29.

ਅਜੇਹੇ ਗੀਤ ਜਿਵੇਂ ਉਦੁਵਾ ਸ਼ਾਂਤਵਨ ਕਰ ਜਾ ਇਕ ਬਾਕਪਿੜਾਂ ਰਾਗ ਦੀ ਧੁਨ ਦਾ ਪਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਪੀਲੂ ਆਦਿ। ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਲਾਸੀਕਲ ਜਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਇਕ ਕੜੀ ਜਾਂ ਪੌੜੀ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ।

8. ਸ਼੍ਰੀ ਏ, ਜੀ, ਛਾਗਲਾ, ਜੋ ਕਰਾਚੀ ਦੀ ਮੈਸਰਜ਼ ਛਾਗਲਾਜ਼ ਬੰਦਰ ਰੋਡ ਵਾਲੀ ਫ਼ਰਮ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਮੁੰਦਰੀ ਅਤੇ ਪੈਦਲ ਰਸਤੇ ਦੋ ਵਾਰੀ ਯੂਰਪ ਅਤੇ ਵਾਪਸੀ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਤੈ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਈਰਾਨ, ਅਰਬ, ਮਿਸਰ, ਤੁਰਕਸਤਾਨ ਅਤੇ ਹੋਰ ਮੁਲਕਾਂ ਵਿਚ ਗਏ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹਨਾਂ ਮੁਲਕਾਂ ਦੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰ ਕੇ ਆਏ ਹਨ।

ਅਧਿਆਇ 5

ਭਾਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਵਰਤੀਂਦੀਆਂ ਸਵਰ ਸਪਤਕਾਂ ਦੇ ਰਾਥਮਕ ਤੇ ਕਰੋਮੈਟਿਕ (ਇਕੋ ਸਾਰਵੇਂ) ਰੂਪਾਂ ਤੇ ਵਿਚਾਰ :—

ਪੰਨਾ 97 ਤੇ ਦਿਤੀਆਂ ਛੇ ਸੁਰ ਸਪਤਕਾਂ ਦੋਹਾਂ ਸਵਰਾਂ ਮ ਅਤੇ ਪ ਨੂੰ ਵਰਤੀਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਦੋਹਾਂ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਬਰਾਂਬਰ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ

ਘਟੋ ਘਟ ਪੰਚ ਪਰਮੁਖ ਸੁਰ ਮੇਲਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਬਾਕੀ ਦੇ ਦੋ ਸੁਰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਕਿਰਦਾਰ ਵਿਚ ਦੂਰ ਦੇ ਨਹੀਂ।

ਗੁਣ ਕਾਰਨ ਇਹਨਾਂ ਤੋਂ ਅਗਲੀ ਸਪਤਕ ਨਿਮਨਲਿਖਤ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਪੰਚਮ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਵਰਦੀ ਪਰ ਫ਼ਿਰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਦੋਹਾਂ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕਸਾਰਤਾ ਰਖਣ ਵਾਲੀ ਹੈ।

ਸਪਤਕ 7 :

ਸ	ਰ	ਗ	ਮ	ਮ	ਧ	ਨੀ	ਸ
240	256	300	320	$341\frac{1}{3}$	400	$453\frac{1}{9}$	480

ਇਹ ਸਤ ਸਵਰਾਂ ਆਧੁਨਿਕ ਰਾਗਾਂ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀਆਂ ਕਰ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪਰਕਾਰ

ਸਪਤਕ ਨੰਬਰ 1—ਨਾਟ ਗਰੁਪ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਪਰਯੋਜਨ ਪੂਰਾ ਕਰ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ

ਸਪਤਕ ਨੰਬਰ 2—ਮਾਧਿਆਮ ਦੀ ਗਰੁਪ ਦੇ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਪਰਯੋਜਨ ਪੂਰ ਕਰ ਦਿੰਦੀਆ ਹਨ।

ਨੰਬਰ 1 ਅਤੇ ਨੰਬਰ 2 ਸਪਤਕ ਮਿਲ ਕੇ ਖਮਾਜ ਅਤੇ ਬਿਲਾਵਲ ਸਪਤਕ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਸਪਤਕਾਂ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਦੇ ਬਹੁਤੀਆਂ ਨੇੜੇ ਹਨ। ਵਿਹਾਗ। ਇਕ ਸਪਤਕ ਨੂੰ ਮ ਦੇ ਵਾਧੇ ਨਾਲ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਕਲਿਆਣ ਵਰਗ ਨੰਬਰ (ਦ) ਨੂੰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮ ਅਤੇ ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਮ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਨੀ ਦੀ।

ਕੇਦਾਰ ਵਰਗ ਨੰਬਰ (2) ਵਰਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮ ਤੇ ਨੀ ਵੀ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨੰਬਰ 3 ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਾਫੀ ਆਦੀ ਰਾਗਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨੰਬਰ 1 ਅਤੇ 3 ਮਲ੍ਹਾਰ ਆਦੀ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਨੰਬਰ 4 ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਸਾਵਾਰੀ ਅਤੇ ਕਾਨੜ੍ਹਾ ਆਦਿ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨੰਬਰ 5 ਭੈਰਗ ਗਰੁਪ ਦੁਆਰਾ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪੁਰਵੀ ਗਰੁਪ ਇਸੇ ਨੂੰ ਮਧਿਆ (ਮ) ਨਾਲ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਨੰਬਰ 6 ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਭੈਰਵੀ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਟੋਡੀ ਵਿਚ ਨੰਬਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਵਿਚ ਮ ਅਤੇ ਨੀ ਸੁਧ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਨੰਬਰ 7 ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਲਲਿਤ, ਪੁਰੀਯਾ, ਮਾਰਵਾ ਹਿੰਡੋਲ ਵਰਗੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(1) ਕੁਝ ਇਕ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਵਾਧੂ ਸਵਰ ਇਕ ਇਤਫ਼ਾਕੀਆ ਸਵਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਭਾਵੇਂ ਦੋ ਅਰਧ ਸਪਤਕਾਂ ਦੀ ਇਕਸਾਰਤਾ ਵਾਲੀ ਯੋਜਨਾ ਵਿਚ ਫਿਟ ਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੋਵੇ। ਅਜਿਹਾ ਸਵਰ ਕਿਸੇ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਚਾਹੇ ਇਸ ਨੂੰ ਇਕ ਅਗਾਊ ਸਵਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਰਾਗ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਅਲਹਿਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ।

(2) ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੁਝ ਇਕ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ, ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚ, ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀਂਦੇ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚ ਮਤਭੇਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸ ਮਾਤਰਾ ਤਕ ਕੋਮਲ ਜਾਂ ਤੀਬਰ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਵਰ ਵਿਕਰਤ ਜਾਂ ਕਰੋਮੈਟਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਰਹੇ ਹੋਣ ਕਾਰਨ, ਕਲਾਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਆਪਣੇ ਸੁਆਦ ਤੇ ਯੋਗਤਾ ਨਾਲ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਛਡ ਦੇਂਦੇ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਹਰ ਇਕ ਆਦਮੀ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਸੂਰਤਾਂ ਵਿਚ ਕਲਾਕਾਰ ਇਕ ਜਹੀ ਜਾਂ ਇਕਸਾਰਤਾ ਦੇ ਨਿਯਮ ਦੀ ਪਾਲਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਜਾਂ ਅਰਧ ਦੇ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਰਾਗ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਨੂੰ ਵਿਗੜਨ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦਾ ਅਤੇ ਪਹਿਲਾਂ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਉਹ ਪਹਿਲੇ ਅਰਧ ਵਿਚ ਵਿਸਤਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਅਧਿਆਇ 7

ਸਵਰ ਸਧ ਕੰਮਪੋ ਗਮਕ, ਸਰਤੂ ਚਿਤ ਸੁਖਾਵੇ।

ਉਪਰੋਕਤ ਸਲੋਕ ਵਿਚ ਸਾਰੰਗ ਦੇਵ ਪੰਦਰਾਂ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਗਮਕਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਅਜਕਲ ਕੇਵਲ 10 ਪ੍ਰਕਾਰ ਪ੍ਰਚਲਤ ਰਹਿ ਗਏ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਾਜ਼ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗਮਕਾਂ ਦੇ ਅਜਕਲ ਨਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ, ਜਿਵੇਂ ਮੀਂਡ, ਘਸੀਟ, ਸੂੰਥਾ ਲਰ ਜਾਂ ਆਦਿ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਕਸਬਲੀ ਲੋਕ ਗਮਕਾਂ ਦੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਕੇਵਲ ਪਰੈਕਟਿਸ ਜਾਂ ਲੰਮੇਰੀ ਆਦਤ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹਨਾਂ ਦੀ ਅਸਲੀ ਟੈਕਨੀਕ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਘਟ ਲੋਕੀ ਜਾਣਦੇ ਹਨ।

ਅਧਿਆਇ 9

1. ਬੰਬਈ ਸਰਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਨਿਯੁਕਤ ਕੀਤੀ ਕਮੇਟੀ ਦੀ ਰੀਪੋਰਟ ਦਾ ਪੰਨਾ 52—61 ਅਤੇ ਅਧਿਆਇ ਛੇਵਾਂ ਵੇਖੋ।

ਪੁਸਤਕ-ਸੂਚੀ

ਨਾਰਦੀ ਸ਼ਿਕਸ਼ਾ

ਭਰਤ — ਨਾਟ੍ਯਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਕਾਸ਼ੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਮਾਲਾ ।

ਮਤੰਗ—ਬ੍ਰਿਹਤ ਦੇਸ਼ੀ, ਤਰੀਵੇਂਦਰਮ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਮਾਲਾ ।

ਸਾਰੰਗ ਦੇਵ--ਸੰਗੀਤ ਰਤਨਾਕਰ, ਆਨੰਦ ਆਸ਼ਰਮ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਮਾਲਾ ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ : ਰਾਮਾਮੈਤ, ਪੁੰਡਾਰੀਕ ਵਿਫਲ, ਸੋਮਨਾਥ, ਭਾਵ ਭਟ, ਲੋਕਨ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਨਿਵਾਸ ।

ਅਹੋਬਲ—ਸੰਗੀਤ ਪਾਰਿਜਾਤ, ਸੰਗੀਤ ਮਕਰੰਦ; ਗਾਇਕਵਾੜ ਮਾਲਾ ।

ਰਘੂਨਾਥ ਭੂਪਾਲ —ਸੰਗੀਤ ਸੁਧਾ, ਮਦਰਾਸ ਸੰਗੀਤ ਅਕਾਦਮੀ ਦਾ ਐਡੀਸ਼ਨ ।

ਵਿਅੰਕਟਾ ਮਖੀ—ਚਤੁਰ ਦੰਡੀ ਪਰਕਾਸ਼ਿਕਾ, ਮਦਰਾਸ ਸੰਗੀਤ ਅਕਾਦਮੀ ਐਡੀਸ਼ਨ ।

ਪਰਤਾਪਾਸੀਸਾ ਦੇਵੀ—ਰਾਧਾ ਗੋਵਿੰਦ ਸੰਗੀਤਸਾਰ, ਪੂਨਾ ਗਿਆਨ ਸਮਾਜ ।

ਜੌਨਜ਼ ਸਰ ਵਿਲੀਅਮ—ਮਿਊਜ਼ੀਕਲ ਮੋਡਜ਼ ਆਫ਼ ਹਿੰਦੂਜ਼ ?

ਟੈਗੋਰ ਸਰ ਸ਼ੌਕੇਂਦਰ ਮੋਹਨ—ਹਿੰਦੂ ਮਿਊਜ਼ਿਕ ਫਰੌਮ ਵੇਰੀਅਸ ਆਥਰਜ਼, ਯੂਨੀਵਰਸਲ ਹਿਸਟ੍ਰੀ ਆਫ ਮਿਊਜ਼ਿਕ ਐਂਡ ਅਦਰ ਵਰਕਸ ।

ਪਿੰਗਲੇ—ਭਾਵਨ ਰਾਓ, ਏ ਸਿਕਸ਼ਨ ਔਨ ਇੰਡੀਅਨ ਮਿਊਜ਼ਕ ।

ਫੇਲਬਰ—ਡਾਕਟਰ ਐਡਵਿਨ, ਡਾਈ ਇੰਡਿਸ਼ਚੀ ਮਿਊਜ਼ਕ ਡੇਰ ਵੈਡੀ ਚੈਕ ਅੰਡਰ ਕਲਾਸੀਚੇਕ ਜ਼ੀਅਤ ਵਾਈਨ, 1912.

ਫਾਕੱਸ ਸਟਰੈਂਗਵੇਜ਼—ਮਿਊਜ਼ਕ ਆਫ਼ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ।

ਪੋਪਲੇ. ਰੈਵ, ਐਚ. ਏ.—ਦੀ ਮਿਊਜ਼ਕ ਆਫ਼ ਇੰਡੀਆ ।

ਦਾਨੀਲੂ, ਐਲੇਨ—ਇੰਟਰੋਡਕਸ਼ਨ ਟੂ ਮਿਊਜ਼ੀਕਲ ਮਕੇਲਜ਼ ਇੰਡੀਆ ਸੋਸਾਇਟੀ, ਨਾਰਦਰਨ ਇੰਡੀਅਨ ਮਿਊਜ਼, ਲੰਡਨ ।

ਗਲਿਨ ਮਾਰਗਾਰੇਟ—ਐਨ ਅਨੈਲੇਸਿਸ ਆਫ਼ ਦੀ ਐਵੋਲਿਊਸ਼ਨ ਆਫ਼ ਮਿਊਜ਼ੀਕਲ ਫਾਰਮਜ਼ ।

ਭਾਤਖੰਡੇ, ਵੀ. ਐਨ.—ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਸੰਗੀਤ ਪੱਧਤੀ, 4 ਖੰਡ ਅਤੇ ਕਈ ਹੋਰ ਰਚਨਾਵਾਂ, ਲਕਸ਼ਯ ਸੰਗੀਤ ।

ਰਾਏ ਕੋਂਏ, ਐਚ. ਐਲ—ਪਰੌਬਲਮਜ਼ ਆਫ਼ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਮਿਊਜ਼ਿਕ ।

ਮੁਕਰਜੀ, ਡੀ. ਪੀ.—ਮਾਡਰਨ ਇੰਡੀਅਨ ਕਲਚਰ ।

ਮੈਗਰੌਜ਼—ਏ ਗਾਈਡ ਟੂ ਪੋਇਟਰੀ ।

ਬੋਸਾਂਕੁਇਟ (Bosanquet)—ਇੰਟਰੋਡਕਸ਼ਨ ਟੂ ਹੀਗਲਜ਼ ਫ਼ਿਲਾਸਫ਼ੀ ਆਫ਼ ਫ਼ਾਈਨ ਆਰਟਸ ।

ਸਾਂਤਾਯਨਵਾ ਜਾਰਜ—ਰੀਮਾਰਕਸ ਔਨ ਮਿਊਜ਼ਕ

ਮੈਕਡੂਗਲ—ਐਨਰਜੀਜ਼ ਆਫ਼ ਮੈਨ ।

Helmboltz (Ellis) English Translation of Sensations of Tone.

Blossarna—Theory of Sound in its relation to Music.

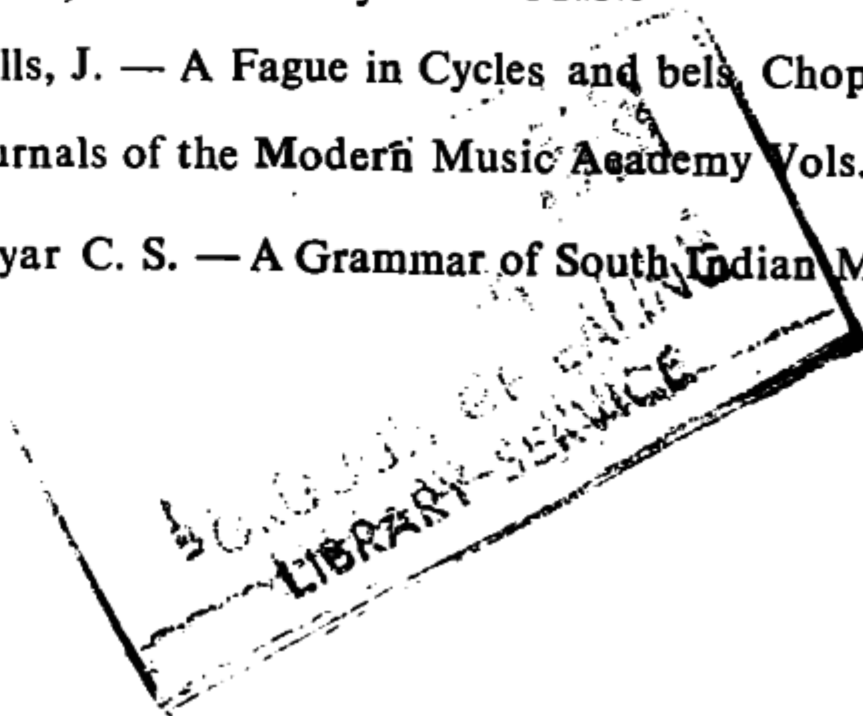
Millar, D. C. — The Science of Musical Sounds, Mac-Millan.

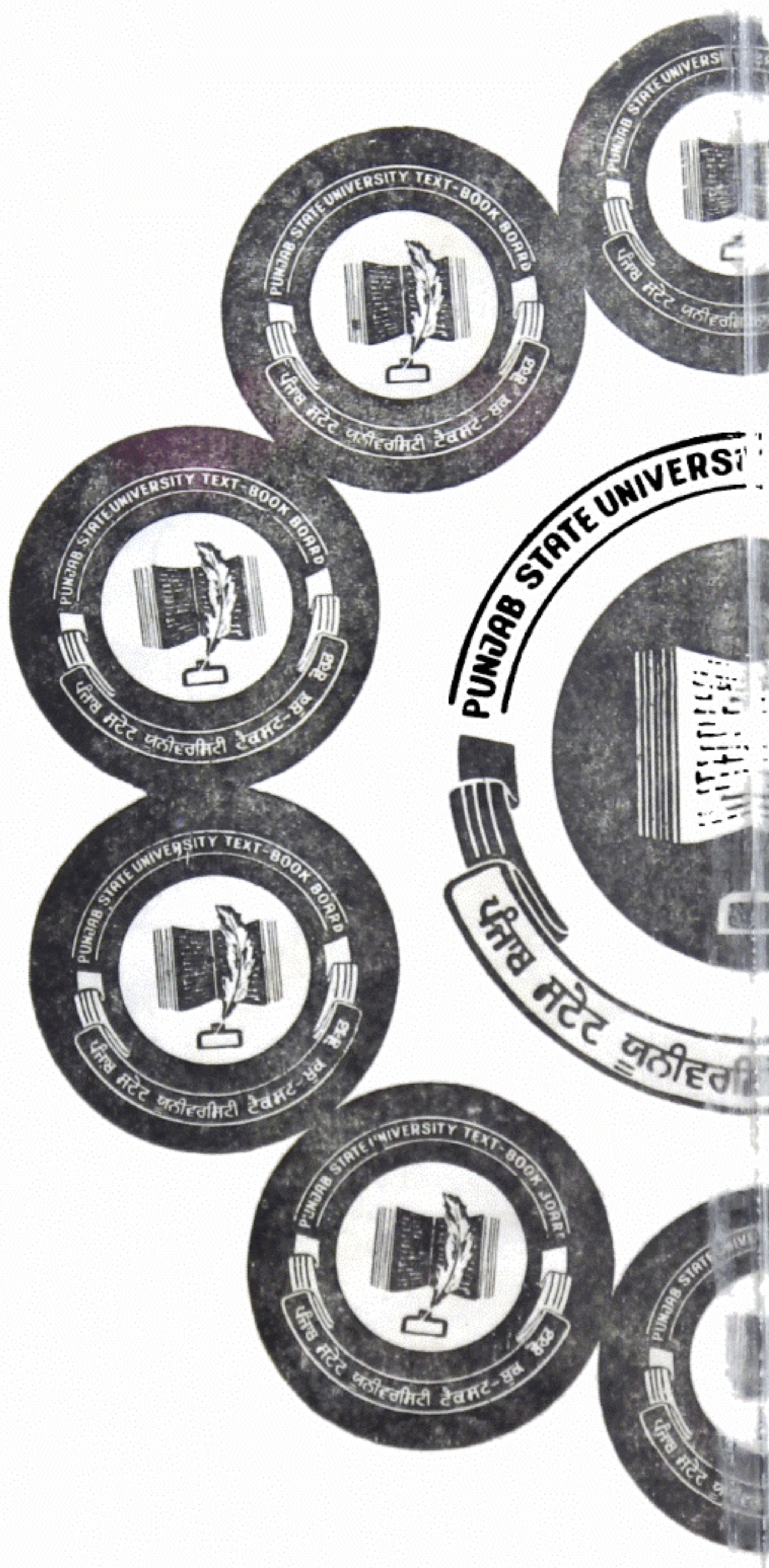
Wood, A. — The Physics of Music.

Mills, J. — A Fague in Cycles and bels, Chopnan U Holl.

Journals of the Modern Music Academy Vols. I-XVI.

Ayyar C. S. — A Grammar of South Indian Music, Madras.




PUNJAB STATE UNIVERSITY TEXT-BOOK BOARD
ਪੰਜਾਬ ਸਟੇਟ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ-ਬੁਕ ਬੋਰਡ


PUNJAB STATE UNIVERSITY TEXT-BOOK BOARD
ਪੰਜਾਬ ਸਟੇਟ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ-ਬੁਕ ਬੋਰਡ
EXT-BOOK BOARD
ਟੈਕਸਟ-ਬੁਕ ਬੋਰਡ